EL CINE COMO OBRA DE ARTE TOTAL

Juan Puelles López



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Cine y mímesis[1]

Según el tratadista húngaro György Lukács, el cine participa –como todas las demás artes- del concepto aristotélico de la 'mímesis'[2], con una configuración doble que comparte con la arquitectura, debido a su carácter eminentemente técnico[3] "… *la técnica del film apunta desde el primer momento al reflejo de una realidad dada. Su producto es siempre una refiguración de la realidad, no realidad en sí. Esto tiene como consecuencia el que en la arquitectura se preserve siempre la duplicación del reflejo, aunque la espacialidad visual supere en sí la originaria realidad meramente útil. En el film, por el contrario, se tiene en última instancia, por el proceso de la mímesis doble, un reflejo simple y unitario de la realidad, en el cual quedan totalmente anulados los rastros de su génesis. La fotografía, como punto de partida, es en sí misma desantropomorfizadora ; la técnica cinematográfica, que es también un reflejo de la realidad, supera esa desantropormofización y aproxima lo refigurado a la visualidad normal de la vida cotidiana*". Lukács continúa diciendo[4]:

> "En cualquier caso, aquí se comprueba, como siempre, que es necesario alcanzar una relativa altura técnica para que pueda pensarse en un paso a lo estético. En el cine se tiene además el rasgo específico de que la técnica subyacente no ha podido constituirse sino sobre la base de un capitalismo altamente desarrollado, razón por la cual la influencia de la evolución técnica sobre la artística ha tenido que manifestarse más vehemente, violenta y críticamente que en cualquier otro arte. Baste con recordar la invención del cine sonoro, la cual tuvo lugar en el momento en que el cine mudo se acercaba a su culminación artística y provocó luego durante años una profunda crisis estética, una seria recaída de la producción cinematográfica".

---

[1] De PUELLES LÓPEZ, Juan, 1994, *El cine, la ópera y la ópera en el cine*, Script, com, Academia.org
[2] JIMÉNEZ HIDALGO, Ant., "La noción de mímesis en Aristóteles. Acción y autonomía estética", en *Microfilosofía*, Internet
[3] LUKÁCS, György, 1965, *Estética I (4. Elementos liminares de la estética)*, Barcelona, Grijalbo, pp. 173-74; YANPOLSKY, Mikhail, 2005, "Mimesis in Eisenstein", en TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge, pp. 171-182
[4] LUKÁCS, op. cit., pg. 17

La primera película basada en un guión cinematográfico original (no adaptado a partir de ninguna obra teatral o novela preexistente) fue *The Battle Cry of Peace* (1915), de J. Stuart Blackton y Albert E. Smith, y a partir de su estreno el cinematógrafo se convir- tió en un nuevo procedimiento legítimo e independiente de contar historias. Con la llegada del cine sonoro el teatro fue siendo desplazado paulatinamente como instrumento narrativo preferente, más que nada a causa de las ventajas técnicas y económicas que el nuevo medio ofrecía. En la mimesis cinematográfica, en efecto, ya no era el actor quien transmitía a la audiencia la mayor parte de los elementos narrativos procedentes del objeto, como había ocurrido en el teatro, sino que su lugar fue reemplazado por las imágenes en movimiento ; la musicalidad ya no residía en los desplazamientos y cambios de los actores sobre el escenario (movimientos escénicos), como se mantenía desde los tiempos del Estagirita[5], sino que éste formaba parte ahora de un conjunto formado por las imágenes y los sonidos coordinados entre sí.

V.F. Perkins interpreta como sigue el proceso que acabamos de describir[6]: "*La diferencia crucial entre el acontecimiento natural y su apariencia en la pantalla no es estética, sino psicológica*". Filmar, según este autor, es básicamente seleccionar desde un punto de vista determinado la referida combinación de imágenes y sonidos "*… restringe nuestra libertad normal para contemplar el mundo, para concentrarnos en aquellos objetos que despiertan nuestra atención e investigar sobre ellos*". Este autor cita como ejemplo una secuencia de *Carmen Jones* ('Carmen Jones', 1954), de Otto Preminger, una comedia musical sobre texto de Oscar Hammerstein II basada en la música y el argumento de 'Carmen', la famosa ópera de Georges Bizet, trasplantando a nuestros días una acción ubicada originalmente a principios del siglo XIX. Joe (trasunto del D. José bizetiano, procedente de la novela homónima de Prosper Mérimée, en la que a su vez se basa la ópera original), transporta a una prisionera en un jeep para entregarla a las autoridades. En el trayecto, ésta se insinúa a Joe y lo convence de que no cumpla con su deber: "*La cámara filma el principio de su canción desde el capó del jeep, encuadrando a la prisionera y a su guardián en el marco estable del parabrisas ... Pero los movimientos de Carmen rompen la rígida simetría de la imagen. Se desplaza hacia el lado de Joe ... A continuación, rechazadas sus insinuaciones, se traslada al asiento trasero para ganar libertad de movimientos en un espacio menos restringido*". Un cambio de plano nos permite compartir la liberación de Carmen: "*Vista lateralmente, la acción cobra una holgura de la que carecía cuando se hallaba encerrada en el marco del parabrisas. La frescura del encuadre también transmite un sentido mucho más intenso de movimiento, ya que hace intervenir aquello que previamente se había omitido, el rápido desfile del paisaje de fondo. Su forma fluida y variada refuerza la libertad rítmica de la canción*

[5] SAULE, Peggy, 2011, *La mimesis cinématographique*, Philo, Internet
[6] PERKINS, V.F., 1972, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 85 ss.

de Carmen”. Lo notable de esta secuencia, según Perkins, radica en la manera en que el personaje, las ideas y los estados anímicos son visualmente expuestos, sin que la credibilidad de la imagen quede comprometida.

Cine autorreflexivo

Otra característica propia del cinematógrafo es que el mismo, según Luis Navarre te, ha sido autorreferencial desde sus inicios ; aún es más: en su opinión cualquier género artístico que se proponga contar historias reales o de ficción lo es en cierta medida: "*Toda novela o película es una citación, no de otra obra literaria o cinematográfica, sino de un discurso social incidente en el proceso creativo del escritor o director de cine*". Por ejemplo, se puede encontrar más de una muestra de esta característica autorreferencial en el campo de la ópera ; citemos, sin ir más lejos, 'Il maestro di capella', de Domenico Cimarosa, 'Le convenienze e inconvenienze teatrali', de Gaetano Donizetti, 'La prova d'un opera seria', de Giuseppe Mazza, 'Der Schauspieldirektor', de Wolfgang Amadeus Mozart, 'L'Impresario delle Isole Canarie', de Domenico Sarro, y muchas más. No es de extrañar, pues, en opinión de Navarrete, que productos fílmicos tan tempranos como *The Big Swallow* (Williamson, 1899) o *How it Feels to Be Run over* (Cecil Hepworth, 1900) ya aludan –aunque sólo sea implícitamente- al empleo de una cámara, reflexionando de esta forma sobre su propio universo ; esto le lleva a este analista a establecer la siguiente taxonomía de lo que él denomina 'metacine'[7]:

a) El cine como muestra de construcción espectacular o artificiosa (*mostración*)

b) El cine como relación intertextual de unos discursos con otros (*citación*)

c) El cine como discurso reflexivo sobre su propia construcción relatora (*reflexión*)

d) El cine como decorado o trasfondo argumental (*atrezzo*).

Efectivamente, desde los inicios del 7º Arte han abundado los ejemplos de lo que se ha dado en llamar *películas autorreflexivas*, o de 'cine dentro del cine', de 'cine sobre cine' o como quiera llamárselas, películas que narran historias sobre su propio mundillo, su propio medio fílmico, referidas a cualquiera de sus aspectos: rodajes, estrellas de cine, industria fílmica, salas de proyección, audiencia cinematográfica, algún film o género concreto, etc.[8] Pero, como refleja Isabelle Morisette, este tipo de películas han sido especialmente abundan-

[7] NAVARRETE, Luis, "El cine dentro del cine", en VARIOS, *Hacia la intertextualidad en el cine español*, Internet

[8] WITHALM, Gloria, 2000, "You Turned off the full Movie – Types of Self-reflexive Discourse in Films", en TASCA, Norma (ed.), *Perception et conscience de soi dans les arts et les sciences*, Oporto, Associaçao Portuguesa de Semiótica, Internet

tes en la época muda, sobre todo durante la primera mitad de la década de 1910[9]. Sabine Hake, por ejemplo, descubre diversos títulos de esta tendencia en el cine primitivo alemán ; así tenemos, por ejemplo, *Der stellungslose Photograph* (1912) y *Wo ist Coletti?* (1913), ambas dirigidas por el pionero Max Meck, junto con *Wie sich das Kino rächt* (1912), de Gustav Trautschold, y *Zapatas Bande* (1914), del danés radicado en Alemania Urban Grad[10]. Según Morisette, el público de aquella época estaba empezando a interesarse por una nueva forma artística radicalmente diferente de todo lo que se había experimentado hasta entonces. Titulos como *The Countryman and the Cinematograph* (1901), de R. W. Paul, o *Uncle Josh at the Moving Pictures* (1902), de E.S. Porter, considerados los dos primeros ejemplos de 'cine dentro del cine' (la segunda no es, en realidad, más que un 'remake' de la primera[11]), sirvieron en su época –citando explícitamente títulos anteriores de los hermanos Lumière, como la famosa *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat* entre otras- para educar a los espectadores con respecto a los modos de conducta que de- bían observar en las proyeccio-nes cinematográficas: permanecer en silencio, no llevar sombreros de copa ni prenda alguna que estorbase la visión de la pantalla por el resto de los asistentes, no interactuar con los personajes de la ficción, no tocar la pantalla, etc. A estos dos títulos les siguieron innumerables más en la misma línea, como fueron, por ejemplo, *Those Airful Hats* (D.W. Griffith, 1909), *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924), *The Cat in Flim Flan Film* (Otto Mesmer, 1926) y gran parte de la filmografía de Mack Sennett: *Mabel's Drammatic Career* (1913), *A Small Town Idol* (1921), *The Hollywood Kid* (1924), *A Hollywood Hero* (1926), *Crazy to Act* (1927), *A Hollywood Star* (1929), etc.[12] También fue especialmente abundante la produción de filmes autorreflexivos durante la década de 1950, como observa Carlos Losilla. Se-gún él, en esa época estaban desapareciendo ya los últimos vestigios del clasicismo "… *y el comentario superficial sobre el mundo del cine puede unirse con toda facilidad a la reflexión sobre lo que muestra y la manera de mostrarlo, sobre su propia condición de reproductor de apariencias y su relación con un mundo pretendida-mente real que está pareciénose cada vez más a aquellos que refleja*". Y continúa[13]:

> "Si el clasicismo establecía una relación de poder dialéctica con la realidad, el manierismo –otra denominación sin duda gratuita: pueden sustituirla ustedes por la que deseen– la aborda ya de igual a igual, pues el cine ha alcanzado ya ese estadio en el que, como ocurrió en su momento en todas las demás artes, su propio mecanismo de reproducción se revela, se autoexpone ante el espectador, como simple imitador de la naturaleza. De ahí que los años 50 sean especialmente pródigos en películas que hablan sobre el mundo de Hollywood desde ese punto de vista no sólo crítico o

[9] MORISSETTE, Isabelle, 2002, "Reflexivity in Spectatorship", en *Off-Screen*, vol. 6, Nº 1, Internet, pp. 1 2
[10] HAKE, Sabine, 1996, "Self-Referentiality in Early German Cinema", en ELSAESSER, Thomas (ed.), 1996, *A Second Life. German Cinema's First Decade*, Amsterdam University Press, pp. 237-245
[11] STRAUVEN, Wanda, 2012, "Early Cinema's Touch(able) Screens: from Uncle Josh to Ali Barbouyou", en NECSUS, *European Journal of Media Studies*, Internet
[12] MORISSETTE, op. cit., pp. 3-9
[13] LOSILLA, Carlos, 1994, "Tautología y metacine", en *Vértigo*, Nº 10, pp. 16-21

testimonial, sino también discursivo con respecto a las características del cine como arte tradicional".

La década comienza con *Sunset Boulevard* ('El crepúsculo de los dioses', 1950), de Billy Wilder, y le siguen un montón de reconocidas obras maestras: *Singin' in the rain* ('Cantando bajo la lluvia', 1952), de Stanley Donen y Gene Kelly, *The Barefoot Contessa* (La condesa descalza, 1954), de Joseph L. Mankiewicz, *A Star is Born* ('Ha nacido una estrella', 1954), de George Cukor, o incluso también *The Bad and the Beautiful* ('Cautivos del mal', 1952), de Vincent Minnelli, por citar sólo algunas, en las cuales invariablemente personajes más o menos vírgenes "… *acaban mordiendo el polvo de la desilusión y el desengaño, víctimas inocentes destruidas no sólo por el universo de odios y envidias en el que se introducen inapropiadamente sino también por el mundo de apariencias y mentiras que se crean a su alrededor*". Y la ideología resultante ostentaría el estandarte de un idealismo acumulativo en el que el juego de espejos se multiplicaría hasta el infinito: "*El fenómeno del cine dentro del cine vería así paralizada la autoindagación sobre su propia naturaleza por culpa de un reflejo narcisista: aquel que le llevaría a hablar continuadamente de sí mismo sin en realidad hablar de lo que terminaría siendo pura e improductiva tautología*". Este fenómeno autoimitativo llegaría, según Losilla, a su máxima expresión durante la década de los 80, cuyo post-modernismo cinematográfico puede contemplarse sin ambages como una repetición de esquemas, "… *un comentario irónico sobre el propio pasado y los mecanismos que ha ido inventando a lo largo de los años*". Así tenemos un film emblemático de ese período, *The Purple Rose of Cairo* ('La rosa púrpura del Cairo', 1985), de Woody Allen, donde, según este comentarista, no hacía falta recurrir al 'cine dentro del cine' "… *para percatarse de que el espectador de los años 80 parecía estar viviendo eternamente en un mundo de luces y sombras en perpetuo movimiento*". Tom Gunning, acuñador del término 'cinema of attractions'[14] (que tomó prestado del 'montaje de atracciones' propugnado por el cineasta soviético S. M. Eisenstein para aplicarlo al 'kinetógrafo' de Thomas Alva Edison y a sus espectáculos de barraca de Coney Island) para designar al cine pionero anterior a 1906, afirma que el interés de los cineastas de ese período no estribaba tanto en narrar historias co-mo en presentar diferentes escenas móviles en una pantalla a cambio de unas pocas monedas, así como en la reproducción de actualidades con actores. Esta apreciación coincide básicamente con la expresada algunos años antes por Robert Allen, del Departamento de Historia de la North Caroline University, el cual especificaba en 1974:

[14] MUSSER, Charles, 2006, "Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity", en STRAUVEN, ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press, pg. 391 ; GUNNING, Tom, 2006, "The Cinema of Attraction(s): Early Films , its Spectators and the Avant-Garde", ibid., pp. 381 88

1) Los films de ficción se hicieron dominantes como consecuencia del 'boom' de los Nickelodeons a partir de 1906-1907.

2) Las películas de no-ficción continuaron siendo populares, pero resultaban bastante más costosas de realizar que las de ficción.

3) La producción de actualidades con actores no decayó por falta de público, como se ha dicho, sino como una decisión comercial de las productoras.

El citado Charles Musser discrepa de esta distinción tan radical y se refiere concretamente al cine de E.S. Porter, cuyas más importantes realizaciones –entre las que se incluye *The Great Train Robbery* ('Asalto y robo de un tren') son claramente argumentales y se estrenaron precisamente a partir de 1903[15]. El defiende que incluso desde la década de 1890 se pueden distinguir –además del cine de atracciones que describe Gunning- tres aspectos en la producción y visualización de películas[16]:

a) Un cine de contemplación

b) Un cine de discernimiento donde el espectador debe tomar partido de una forma racional.

c) Importancia de lo narrativo en virtud de la secuenciación de planos (dentro de una misma película) y/o de fragmentos fílmicos distintos enlazados en sucesión más o menos aleatoria.

Por otra parte, el cine que analiza György Lukács, especialmente en su citado artículo de 1913, expresa, en opinión de dicho autor, la ideología burguesa de la representación, sobre la base de la ilusión del movimiento figurativo se recreaba una relación dialéctica entre ciencia e ideología. De hecho, las condiciones científicas que permiten la realización técnica del cine (física óptica, conocimiento de la persistencia retiniana, película fotosensible) se encuentran reunidas medio siglo antes de su nacimiento en 1895. Una demora explicada social y económicamente. La técnica cinematográfica nace entonces de la posibilidad de obtener ganancias con la susodicha representación de la realidad. Y esto es una de las consecuencias en el nivel ideológico, ya que la búsqueda de beneficios se refleja tanto por la realidad que se elige representar como por el modo de representación mismo. El cine no es entonces 'ideológico' en sí mismo, sino en las relaciones sociales generadas e incluye la técnica cinematográfica. En el cine el *cómo* de los acontecimientos representados tiene una

[15] ALLEN, Robert C., y GOMERY, Douglas, 1985, *Film History Theory and Practice*, New York, Alfred A Knopf

[16] MUSSER, Charles, 2006, "A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s", en STRAUVEN (ed.), op. cit., pp. 160-61

fuerza que domina todo lo demás. Esa característica lo diferencia claramente del teatro, como más adelante se verá[17]:

> "Por primera vez lo vivo de la naturaleza recibe forma artística: el murmullo del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta del sol y el bramido de la tormenta como procesos naturales se convierten en arte (no como en el arte, a través de valores adquiridos en otros mundos) El hombre ha perdido su alma, pero en compensación gana su cuerpo. En el cine debemos olvidarnos de esos momentos culminantes del gran drama y hacernos irresponsables, el niño vivo en toda persona queda en libertad y se convierte en dueño de la psyque del espectador¨.

[17] SEL, S., y GASLOLI, L., *A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine" (1913),* Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Internet, pp. 3-4

El cine-ojo y el documentalismo británico

Según David Reszka[18], "*… será necesario esperar a los rusos y el gran movimien- to de 1922 para que se pueda hablar, en verdad, de una aspiración seria al realismo, aunque la misma se cierre con un fracaso: la tentativa de Dziga Vertov, fundador de 'Kino-Glaz' (Cine-Ojo)*", del cual afirmaba Jean Mitry: "*Esta escuela se proponía aprehender la realidad en vivo, tomar la vida en el seno de la propia vida, volviendo así, a primera vista, a los principios elementales de los hermanos Lumière, pasando por alto veinticinco años de búsquedas estéticas*". El *cine-ojo* nació a finales de 1919 en una Rusia recién azotada por la guerra civil. En un contexto de hambre y miseria, los artistas promovían una revolución en consonancia con el cambio social y político que se estaba llevando a cabo. Dziga Vertov se juntó con Elizabeth Svilova, su esposa, y Mikhail Kaufman, su hermano, con motivo de promover esta revolución en el terreno del cine. Atacando duramente al cine de ficción, al que denominaban 'cine-mentira', y llevando a cabo una serie de documentales vanguardistas de cierta repercusión nacional, se hicieron llamar los 'kinoki'. Su influencia en etapas posteriores fue tal, incluso a nivel internacional, que el cineasta francés Jean-Luc Godard creó el Grupo Dziga Vertov en 1969 para rendirles homenaje[19]. Entre las características principales del cine-ojo destacan la búsqueda de la realidad y la espontaneidad ; la ausencia de decorados preconcebidos, de actores profesionales, de maquillaje y efectos especiales. Atacaban duramente el cine de ficción, que se veía influido por la literatura y el arte dramáti-co. Según sus propias palabras, querían captar la vida de improvisto y explorar el caos de los fenómenos visuales que llenaban el espacio. Aunque sus películas puedan parecer muy objetivas, rozando el tono documental (véase *El hombre de la cámara*), hay que tener en cuenta que lo que buscaban era "*un ritmo propio, que no haya sido sacado de otro lugar y que se encuentra en el movimiento de las cosas*". Según observaciones del propio Denis Abramovich Kaufman ('Dziga Vertov'), el *cine-ojo* pretendía llevar a cabo un estudio científico-experimental del mundo visible por dos procedimientos[20]:

---

[18] RESZKA, David, *Un repaso a la historia: Dziga Vertov y el cine-ojo*, TAI Blog, Internet ; AGEL, Henry, 1968, Estética del cine, Buenos Aire, Eudeba, Pg. 51 ; MITRY, Jean, *Historia del cine experimental*, Valencia Fernando Torres ; 1978, *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI

[19] ARAUJO, Celeste, Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov, Internet ; ALCÁNTARA, Benjamín, Cine e ideología: el caso Godard, Internet ; BOUHABEN, Miguel A., 2011, "Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente politico", en *Revista Latina de Sociología*, vol. 6, Nº 2, Universidad de las Artes ; CASAVILLA, Manuel, 2023, "Dziga Vertov en Godard: teoría y praxis del cine-ojo y el cine-mano", en *Ventana Indiscreta*, Nº 29, Universidad de Lima

[20] VERTOV, Dziga, 1922, *El cine ojo y el cine verdad*, Internet

a) Fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película

b) Organización planificada de los cinemateriales documentales fijados sobre la película:

"Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes), 'escribir' el film mediante las imágenes rodadas y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas 'escenas' (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria)".

Se trataba, según él, de realizar un 'montaje continuo' en tres períodos:

1) Inventario de todos los datos documentales que tienen una relación, directa o no, con el tema tratado

2) Resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado

3) Montaje central:

- Resumen de las observaciones inscriptas en la película por el cine-ojo
- Asociación de los fragmentos filmados de idéntica naturaleza
- Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que estén colocados en un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales (correlación de planos, ángu- los de toma, movimientos en el interior de las imágenes, luces y sombras, velocidades de rodaje, etc.)

Georges Sadoul observa, a propósito de Vertov, que para él y su escuela "*… el cine debía rechazar al actor, el vestuario, el maquillaje, el estudio, los decorados, la ilumi-nación, en una palabra toda la puesta en escena, y someterse a la cámara, ojo más 'objetivo' aún que el ojo humano*"[21]. Esta pretensión no dejaba de ser utópica, porque como bien advierten tanto el propio Sadoul y otros analistas franceses como Léon Moussinac[22] y Jean Mitry, esos documentos registrados por la cámara "*… son reunidos por el realizador en forma de poder extraerles una cierta significación. Debe ordenar y estructurar esos documenttos según un montaje cuidadosamente calculado*". No obstante, la teoría de Vertov donde redundó sobre todo fue en los montajes de actualidades que se han venido realizando desde los comienzos del cinematógrafo hasta nuestros días, y la propia escuela soviética dio mayor

[21] SADOUL, G., *Histoire de l'art du cinema*, pg. 173, citado por AGEL, op. cit., pg. 52
[22] MOUSSINAC, Léon, 1946, *L'Heure ingrat du cinéma*, Paris, Éditions du Sagittaire

amplitud al realismo cinematográfico, cuyas exigencias metodológicas opuestas al formalismo exponía de este modo el famoso realizador soviético Vsevolod Pudovkin[23]: "*Cualquier tipo de formalismo, de cualquier género que sea, es contrario al realismo socialista porque este último vincula estrechamente el arte a la real dad sensible, mientras que el formalista la aleja. ... El artista formalista, quiéralo o no, por el hecho mismo de su trabajo se convierte en agente de la burguesía, en su auxiliar y en ciertos casos, en el promotor directo de su ideología*".

El punto de vista marxista que se desprende de estas manifestaciones fue reivindicado igualmente a partir de 1928 por la escuela documentalista británica. Uno de sus máximos exponentes, John Grierson, escribió: "*Ruttman en Alemania, Flaherty en Estados Unidos, Eisenstein y Pudovkin en Rusia, Cavalcanti en Francia y yo, digamos en Inglaterra, llevabamos nuestros trípodes a terrenos más difíciles ... Nuestro realismo, si bien jugó sólo un papel secundario en el desarrollo del arte cinematográfico, ha exigido, empero, cierto coraje*". Grierson se planteaba los siguientes postulados a la hora de realizar un documental[24]:

- Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.

- Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.

- Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.

[23] LIÑÁN, José Luis, "Representación, concepto y formalismo: Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística", en *Ideas y Valores*, Universidad Nacional de Colombia
[24] GRIERSON, J., *Postulados del documental,* Internet

Grierson colocaba a Flaherty a la cabeza de los documentalistas de todos los tiempos. Su contemporáneo y colaborador Paul Rotha, por otra parte, estaba más interesado en la incidencia social de los documentales, y del cinematógrafo en general, y en su libro 'Documentary Film' (1939) manifiesta "… *su preocupación por ver que una cantidad cada vez mayor de ciudadanos británicos adquiera el mínimo de conocimientos que le permita seguir el funcionamiento del Estado y la evolución de la sociedad*". A esa exigencia respondería, según él, el cine, en virtud de sus cualidades inigualables de persuasión[25]. También hubo documentalismo de tendencia realista en Francia, representado por el Grupo de los Treinta y su precursor Jean Vigo, quien, en la presentación de su documental *À propos de Nice* (1930) decía:

> "La cámara filmadora se dirige sobre lo que debe ser considerado como un documento y que será interpretado en el montaje, en tanto que documento. Claro que no puede tolerarse la actuación consciente. El personaje habrá sido sorprendido por la cámara ; de otro modo será preciso renunciar al valor 'documento' de ese tipo de cine. Y el objeto se logrará si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, extraer de una persona banal y, por azar, su belleza interior o su cari- catura, si se llega a revelar el espíritu de una colectividad a través de una de sus manifestaciones puramente físicas. Y esto, con una fuerza tal que, de ahora en adelante, el mundo que antes bordeábamos con indiferencia, se nos ofrece a su pesar más allá de sus apariencias. Este documenttal social deberá abrirnos los ojos".

Para el citado Lukács "… *el cine como espectáculo se realiza a través de la mediación técnica de signos y señales que finalmente materializan un ideal abstracto*"[26]. Guy Debord, en una línea parecida, situará el nacimiento de ese espectáculo en la modernidad urbana con su necesidad de brindar unidad e identidad a las masas a través de la imposición de modelos culturales y funcionales a escala total[27]. En efecto, en las modernas macrourbes, como observa Helène Chauchat, se pierden como en un laberinto todos los anhelos sociales de los hombres. Las ciudades, que durante mucho tiempo fueron sinónimo de vida animada, han ido perdiendo paulatinamente su antigua función socializadora. La vida colectiva se ha empobrecido. El hombre de las ciudades no es ya el ser social de que hablaba Aristóteles, sino que forma parte de la muchedumbre solitaria descrita por David Riesman y se deja guiar por las señales que la propia ciudad le ofrece. Esos mismos elementos de representación contribuyen a que en las grandes urbes, en virtud de la misma distribución de las edificaciones, se reflejen toda clase de segregaciones: racial, económica, generacional, ...[28]

---

[25] ROTHA, Paul, 1939, *Documentary Film*, New York, W.W. Norton & Cº, citado por AGEL, op. cit., pp. 57 ss.
[26] SEL, S., y GASLOLI, L., op. cit., pg. 5
[27] DEBORD, Guy, 1967, *La société du spectacle*, Champ Libre
[28] RIESMAN, David, e.a., 1953, *The Lonely Crowd*, New York, Doubleday & Cº ; CHAUCHAT, Helène, 1979, "El hábitat, la persona y las relaciones sociales", en VARIOS, 1979, *Enciclopedia de la Psicología y la*

Las primeras décadas del siglo XX fijan, pues, el lugar de emergencia tecnológica e institucional del espectáculo, en el momento en que la mercancía ha logrado la coloniza- ción total de la vida social. Cualquier espectáculo –no sólo el cine-, según Debord, tiende a la identificación de los bienes con las mercancías y a la satisfacción con la supervivencia que aumenta según sus propias leyes. Pero si la supervivencia consumible es algo que de- be aumentar constantemente, es porque no deja de contener privación; si no hay nada más allá de la supervivencia aumentada, ningún punto en el que pueda dejar de crecer, no es porque ella se encuentre más allá de la privación, sino porque es privación enriquecida. El espectáculo, como la otra cara del dinero, el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Debord entiende el término 'espectáculo' como "*… el advenimiento de una nueva modalidad para disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una representación del mundo de índole tecnoestética*"[29]. Edgar Morin, sin embargo, considerando este pretendido realismo del cine, se pregunta: "*¿Por qué no se observó el 28 de diciembre de 1895 que el cinematógrafo carecía de sonido, de colores, de relieve, etc ...? ¿Por qué una realidad global y objetiva estuvo inmediatamente presente en una pantalla barrida por un haz de veinticuatro chorros deslumbrantes por segundo?*" Para este analista el primer soporte de la supuesta realidad fílmica son *las formas*, que se suponen reales aunque no sean más que aparentes, pese a mantenerse fieles a las apariencias. Estas 'formas' son las que impresionan la imagen fotográfica, y ésta las restituye a la mirada: "*La imagen del cinematógrafo es la propia imagen fotográfica ... Si la fotografía, aunque también formalmente objetiva, es menos real que el cinematógrafo, sin ser más real ..., es porque éste aumenta su realidad con el movimiento y la proyección sobre la pantalla*". Más adelante recalca, precisando:

> "El cinematógrafo provoca una percepción objetiva, pero esta percepción objetiva tiene como reverso, si puede decirse así, la cualidad propia del doble, de la imagen. Recíprocamente, los reflejos y las sombras cinematográficas son por sí mismas soportes de corporeización y de realidad. El original *real* es percibido, pero a través de su doble. Al mismo tiempo que las participaciones de la vida real, se despiertan las participaciones propias de la fotografía. El movimiento, que acentúa la percepción objetiva, acentúa igualmente el 'encanto de la imagen' y dota vientos y humos de un alma latente".

Pedagogía V, Madrid, Sedmay-Lidis, pp. 44-45 ; ALEDO TUR, Antonio, 2003, "Globalización y pobreza urbana", en *Zadiak*, Nº 23, pp. 107-136 ; GRAIZBORD, Boris, 2007, "Megaciudades, globalización y viabilidad urbana", en *Investigaciones Geográficas*, Nº 63, pp. 125-149 ; ORTIZ DAVISON, Julián, ORTIZ MENDOZA, Enrique Octavio, y CUERVO MORALES, Mauro Julián, 2003, "La transición demográfica y urbana en el marco de la globalización", en *Análisis Económico*, Nº XVIII ; PÉREZ BUSTAMANTE, Leonel, y SALINAS VARELA, Edison, 2007, "Crecimiento urbano y globalización", en *Scripta Nova*, vol. XI, Nº 251

[29] DEBORD, op. cit., pp. 9 ss.

El cine y la ópera

Por otra parte, y como comentaremos ampliamente más adelante, el cine guarda más de un paralelismo con la ópera, y no únicamente en el sentido de que los temas operísticos clásicos sean utilizados en muchas películas tanto diegética como extradiegéticamente, sino en relación con la estructura interna de las propias obras fílmicas, muchas de las cuales se asemejan, evidentemente, a las citadas composiciones escénicas. Así, Koldo Ríos Alvaro afirma que *A Clockwork Orange* ('La naranja mecánica', 1971), de Stanley Kubrick, tiene estructura de ópera[30]. No resulta extraño, por tanto, que las superproducciones filmicas del género de 'ciencia-ficción' de alto presupuesto tipo *Star Wars* ('La guerra de las galaxias', *USA, 1976*), de George Lucas, hayan recibido el sobrenombre de *space-opera* en el argot hollywoodiense, y que tal tipo de denominaciones hayan invadido incluso el mundo de la televisión, donde conocidamente se llama 'soap-opera' a las comedietas de serie ; el apelativo le fue aplicado en su día igualmente a la 'novelas radiofónicas'[31]. La película últimamente mencionada, por otro lado, forma, como se sabe, parte de un proyecto compuesto originalmente por nueve guiones, de los cuales sólo se han rodado seis hasta el momento, donde se pretenden narrar las aventuras y desventuras de un Sigfrido del futuro ; el propio realizador lo explica: "*No mucho tiempo después de que comenzara a es-cribir Star Wars, concluí que la historia daba para más de lo que una simple película podía dar cabida. Mientras completaba la saga de los Skywalker y los caballeros Jedi, empecé a visualizarlo como un relato que tomaría lugar en, por lo menos, nueve películas -tres trilogías- y decidí continuar justo*

[30] RÍOS ÁLVARO, Koldo, *La música en 'La naranja mecánica'*, Vitoria-Gasteiz, I.E.S Fray Pedro de Urbina

[31] Un serial televisivo o telenovela estadounidense (en inglés, *soap opera*) es una modalidad de folletín que se difunde a través de la televisión en forma de entregas periódicas habitualmente diarias. Presenta dos características principales: por un lado, sus episodios no poseen unidad argumental en sí mismos, sino que las tramas quedan abiertas para los capítulos siguientes; y, por otro, la producción arranca sin un calendario previsto de cierre. La exaltación de los sentimientos, la multiplicidad de tramas y el uso de personajes estereotípicos son otros rasgos que definen al serial. En sus orígenes, estaba orientado sobre todo a un público femenino, pero, en los últimos tiempos, las cadenas se han apoyado en este género para segmentar a la audiencia. Es el caso de los llamados seriales juveniles. El serial también se utiliza a veces como forma de organización de las tramas de una serie de ámbito general, organizando las temporadas en una sucesión de seriales que cuentan las tramas por entregas, en lugar de emplear episodios independientes para desarrollar cada temporada. Otras veces una temporada de una serie puede estar compuesta indistintamente por episodios individuales y por seriales, alternando ambos formatos de trama a lo largo de toda la serie. Según Albert Moran, uno de los rasgos definitorios que hacen de un programa de televisión una telenovela es "*aquella forma de televisión que funciona con una narrativa abierta continua. Cada* episodio *termina con la promesa de que el argumento continuará en otro episodio*". En 2012 un columnista de Los Angeles Times escribió sobre esta temática: :*Aunque melodramáticamente llenas de acontecimientos, las telenovelas como ésta también tienen un lujo de espacio que las hace parecer más naturalistas; de hecho, la economía de la forma exige escenas largas, y las conversaciones que una serie semanal de 22 episodios por temporada podría prescindir en media docena de líneas de diálogo pueden alargarse, como aquí, durante páginas. Pasas más tiempo incluso con los personajes secundarios; los aparentes villanos se vuelven menos aparentemente villanos.* [GARCI, José Luis, 1976, "La ciencia ficción", en VARIOS, *El Cine*, op. cit., II, pp. 259 ss. ; MORAN, Albert, 2016, *Understandig the Global TV Format*, Bristol, Intellect]

entre los hechos precedentes y los sucesivos, partiendo entonces con la historia intermedia". Algo parecido es lo que Richard Wagner había hecho más de un siglo atrás con el legendario antecesor medieval de Luke Skywalker en su famosa tetralogía operística *Der Ring der Nibelungen* ('El anillo de los Nibelungos', 1850-74). Recientemente, por otra parte, el realizador Quentin Tarantino ha retomado la susodicha leyenda nórdica en su 'western' *Django Unchained* ('Django desencadenado', 2012). El nombre del héroe de esta cinta, por otra parte, constituye –pensamos- un homenaje a Johny Ringo, personaje interpretado por John Wayne en *Stagecoach* ('La diligencia', 1939), de John Ford, cuya estructura guarda una innegable semejanza con el film al que nos estamos refiriendo, así como al protagonista de muchos 'spaghetti-westerns', entre ellos el excelente *Django* ('Django', 1966), de Sergio Corbucci.

Por otra parte, el hecho de que los tres primeros episodios de 'La guerra de las galaxias' (en realidad la segunda de las tres trilogías) hayan sido filmados por directores distintos (v.gr., George Lucas, Irwin Kershner y Richard Marquand respectivamente ; George Lucas ha retomado la serie y ha rodado tres episodios más hasta el momento ; el 7º episodio -2016- abordado por J.J. Abrams, y el 8º -2017- por Ryan Johnson) también conecta directamente con el mundo de la ópera ; recuérdese, en efecto, que la adaptación operística de dos de las tres comedias de Beaumarchais que narran las andanzas y vicisitudes de Fígaro fue también emprendida por varios compositores diferentes: concretamente Pai-siello (y Rossini más tarde, el mismo año que Morlacchi) y Mozart, precedidos todos ellos por el propio autor del texto original, que también componía música. La adaptación de 'La madre culpable', tercera parte de la saga en torno a Figaro, fue abordada en 1991 por el compositor estadounidense John Corigliano. Nuestra tesis a este respecto es que la ópera wagneriana y el cinematógrafo tienen tanto en común porque ambos espectáculos responden a un mismo origen dentro de la Historia del Arte, que se concretiza en el concepto más o menos utópico de *obra de arte total*, base de la etapa creativa occidental conocida como Romanticismo.

A) EL IDEAL ROMANTICO DE LA ‘OBRA DE ARTE TOTAL’

La música romántica y su incidencia en el cine

El significado del término ‘romanticismo’ resulta de lo más evanescente, sobre todo desde que Arthur O. Lovejoy, en 1916-17, propuso hablar de “*romanticismos*”, y aún así con todo cuidado[32]. De todas formas, en relación con lo que aquí nos concierne, lo más corriente es asignar el nombre de ‘romántico’ a un período literario-filosófico que se extiende aproximadamente entre 1780 y 1830 y que quedó configurado como tal movimiento estético a partir de la publicación, en 1798, de un artículo firmado por el teórico alemán Friedrich von Schlegel donde se distinguía entre ‘poesía romántica’ y ‘poesía clásica’[33]. Opinamos, con Ferrater Mora, que esa diferenciación no es muy distinta de la establecida en 1795-96 por el gran dramaturgo Friedrich von Schiller (1759-1805) entre ‘poesía ingenua’ y ‘poesía sentimental’[34] con el propósito de formular una teoría capaz de explicar la diferencia entre poetas antiguos y modernos, y, desde la perspectiva del carácter sentimental de los poetas modernos, justificar a la vez su modo poético frente al de Goethe[35]. El susodicho concepto de romanticismo muestra las siguientes características, algunas de ellas también propias del cine:

- Rechazo de las nociones de ‘proporción’ y ‘medida’ y acentuación de lo inconmensurable (Mientras en el barroco el infinito es ordenado y sometido, en el romanticismo es desordenado y exaltado)

- Aspiración a la identificación de contrarios (Fusió’ ; rompimiento de barreras y límites)

---

[32] FERRATER MORA, op. cit., pp. 2.882-84 ; LOVEJOY, Arthur O., 1983, *La gran cadena del ser*, Hospitalet de Llobregat, Icaria

[33]Von SCHLEGEL, Friedrich, 1987, “Fragmentos del Athenäum (1798)”, en VARIOS, Fragmentos para una teoría romántica del arte, Madrid, Taurus, pp. 137 ss

[34] Von SCHILLER, Friedrich, 1952, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Reclam

[35] FEIJÓO FERNÁNDEZ, J., *Sátira, elegía, idilio: las formas de la poesía sentimental y el problema de los géneros literarios en el clasicismo de Weimar*, Internet

- Desvío manifiesto del modo de conocer, predominando las Ciencias del Espíritu sobre las de la naturaleza (Se sustituye lo mecánico por lo *orgánico*, lo atomizado por lo *estructural* y *total*, el análisis por la síntesis)
- Orientación hacia lo dinámico contra lo estático, dando lugar a dos actitudes:

  a) *Tradicionalismo*, opuesto al espíritu de la Ilustración y amigo de las manifestaciones específicas de cada comunidad

  b) *Progresismo*, que adopta ciertos postulados de la Ilustración, pero transformándolos al insuflarles patetismo y carga emocional.

  c) Primado de la intuición y del sentimiento frente a la razón y el análisis:o Lo *irracional* frente a lo racional:

    - Lo *imprevisible* frente a lo previsible
    - Lo *multiforme* frente a lo uniforme
    - Lo *trágico* frente a lo cómico
    - Lo *oculto* frente a lo presente
    - Lo *implícito* frente a lo explícito
    - Lo *sublime* frente a lo bello
    - Lo *aristocrático* -y también lo popular- frente a lo burgués
    - El *espíritu colectivo* frente al individual
    - Lo *anónimo* -o bien lo genial- frente a lo nombrable
    - Lo *interno* frente a lo externo
    - Lo *dramático* frente a lo apacible
    - etc.

Lo que acabamos de decir habría que matizarlo al hablar de la música. Esta modalidad artística, en efecto, había sido relegada a un segundo plano por los estéticos del Siglo de las Luces, que no la consideraban más que como un simple juego de sonoridades desti- nado a proporcionar diversión al espíritu por medio de los sentidos[36]. Eso, por lo menos, es lo que afirmaba Kant en la 'Crítica del Juicio', donde, como apunta Sergio Rojas[37], dicho pensador colocaba a este arte a un nivel inferior a las demás porque convocaba las facultades

---

[36] VARIOS, 1967, *Enciclopedia Salvat de la Música*, Barcelona, Salvat, pp. 135-37
[37] ROJAS, Sergio, 2004, "Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)", en *Revista Musical Chilena*, año LVIII, Nº 201, pp. 7-33

cognos-citivas (el entendimiento y la imaginación) en grado mínimo. Según Kant, la música no ofrecía a la imaginación un objeto duradero que le exijiese adecuarse al entendimiento: no daba que pensar, en suma. Kant, por tanto, "*no logra establecer una diferencia precisa entre el ruido y el sonido en la música o, mejor dicho, al no llegar a determinar la dimensión subjetiva de la música, la condición propia- mente material del sonido mu- sical predomina siempre, haciendo de la música un estímulo demasiado pasajero (como lo es, en general, el ruido disipándose en el espacio) e incluso, en ocasiones, molesto*". Así afirma textualmen-te[38]:

> "… a la música le está asociada una cierta falta de urbanidad, en cuanto que, sobre todo según las cualidades de sus instrumentos, difunde su influjo más lejos de lo que se le pide (hacia la vecindad) y de tal modo se impone, por decir así, quebrantando la libertad de otros, ajenos a la sociedad musical ; lo que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues no hay más que desviar los ojos cuando no se quiere acoger su impresión".

Según Rojas, "… *se entiende que la música no ofreciera un interés propiamente filosófico para Kant, pues al no detenerse en su dimensión temporal la música no tiene relación interna con la subjetividad*". Según Kant, en efecto, y según explica Javier Echegoyen[39], el espacio y el tiempo "… *no son rasgos que las cosas tengan independientemente de nuestro conocimiento de ellas*" ; constituyen únicamente las 'formas a priori' de nuestra sensibilidad. Lo dado como tal carece de orden y de forma para Kant ; debe, por tanto, ser ordenado y formado, y para ello nuestro entendimiento se vale de unos esquemas preconcebidos: el 'espacio' (forma del sentido externo) y el 'tiempo' (forma del sentido interno). Ambos elementos tienen *idealidad trascendental*, puesto que no se los puede definir, y *realidad empírica*, ya que sólo existen en relación con la experiencia[40]. La música, al carecer, en opinión de Kant, del componente temporal, no puede acceder, por tanto, a nuestra interioridad y carece de todo contenido moral ; cuando es puramente instrumental únicamente sugiere dicho contenido, y únicamente lo puede adquirir –y sólo de modo indirecto- cuando va acompañada de palabras[41]. A esta interpretación kantiana del hecho musical se adhirieron con pocas variaciones el primer Herder, Winckelmann y Lessing, todos ellos defensores acérrimos del 'neo-clasicismo'. No obstante, hacia finales del siglo XVIII la música ya empezaba a definirse como disciplina autónoma, como atestiguan, por ejemplo, el gran número de naturalezas muertas con instrumentos músicales que produjo la pintura francesa de aquel

---

[38] KANT, Emmanuel, 1992, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Avila, pg. 237
[39] ECHEGOYEN OLLETA, Javier, "Kant", en *Historia de la filosofía*, Torre de Babel, Internet
[40] FERRATER MORA, op. cit., III, pg. 1.842
[41] PARRET, Herman, 1998, "Kant on Music and the Hierarchy of the Arts", en *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 6, Nº 3, Internet

período[42]. Como advierte Rudé, aunque en el siglo XVIII, debido a sus características históricas específicas, fueron más bien escasas las grandes personalidades artísticas, en la música, al menos, "*... no careció de gigantes un siglo que produjo a Bach, Händel, Mozart, Haydn y Gluck*"[43]. Y, en realidad, el siglo constituye a todas luces un voluminoso compendio de innovaciones musicales, así como una copiosa lista de grandes nombres. Todo ello surgió, preparado ya desde el siglo XVII, a partir de dos hechos que, al decir de Enrico Fubini, suscitaron todas las polémicas subsiguientes[44]:

1) La invención de la armonía
2) La invención del melodrama.

Según este autor, pues, el gran problema planteado por la estética musical de los siglos XVII y XVIII no es otro que la definición de las relaciones entre música y poesía, reflejado a lo largo de ellos de muy diversas maneras. A la referida cuestión, común con el resto de las demás artes, de la imitación de la naturaleza se le añade otro punto polémico, ya más específicaente musical:

> "... la música es considerada fundamentalmente como un arte inmoral, visto que no dice nada a nuestro espíritu ni a nuestra razón, que no es ningún lenguajes que pueda comunicarnos nada ; la música representa solamente un deleite para nuestros sentidos, para el oído acariciado por el juego de los sonidos, de las dulces melodías ... El arte sólo puede ser admitido si sirve para presentarnos verdades de razón bajo un aspecto menos grave y severo, siempre que la poesía no sea un vano juego de palabras y sonidos, siempre que nos depare, de forma agradable y deleitosa, la verdad. Pero la música no tiene salvación: nunca podrá significar nada de por sí ; a lo sumo, podría redimirse parcialmente de este pecado original si se limita a ser humilde sirviente de la poesía".

Ese era más o menos el estado de la cuestión durante el siglo XVII, y la polémica giró en torno a la diatriba entre música homofónica y música polifónica: en el terreno estrictamente instrumental, cuando no se requiere que la música sea servidora de nada, se plan-tea la posibilidad de desarrollar todas las voces por separado ('polifonía'), como tendía a hacer la escuela alemana y centroeuropea, especialmente en sus composiciones religiosas, o desarrollar una única melodía, con el resto de las voces acompañando ('homofonía'),

---

[42] NEUBAUER, John, 1992, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor ; LORT LLOPART, Victoria, *Las naturalezas muertas musicales francesas del siglo XVIII*, Internet
[43] RUDÉ, George, 1982, *Europa en el Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, pg. 179
[44] FUBINI, Enrico, 1970, La estética musical del siglo XVIII a nuestros días, Barcelona, Barral, pp. 13 ss.

práctica habitual de los compositores italianos, influidos por el melodrama. La homofonía venció a la larga, incluso en Alemania, pero la polifonía nunca se retiró del todo. Sin embargo, ya hacia 1750 (coincidiendo con el paso, en otras artes, del rococó al neoclasicismo) la batalla estaba decidida ; lo que hoy conocemos como 'música barroca' dejó paulatinamente su lugar –ya desde el llamado 'período preclásico'- a lo que luego se llamaría 'música clásica'. Romain Rolland describe este fenómeno como sigue[45]:

> "... obsérvense las fechas: J.S. Bach muere en 1750, Händel en 1759. En 1759 muere C.H. Graun. En 1759, Haydn da su primera sinfonía. El Orfeo de Gluck es de 1762 ; las primeras sonatas de Felipe Manuel Bach, de 1742. El genial promotor de la sinfonía nueva, Johann Stamitz, murió antes que Händel, en 1757. Así, pues, los jefes de las dos grandes corrientes artísticas vivieron unos al lado de los otros. El estilo de Keiser, de Telemann, de Hasse, de los sinfonistas de Mannheim, que es el origen de los grandes clásicos vieneses, es contemporáneo de las obras de Bach y de Händel. Mucho más, en vida de ellos tenía primacía sobre éstos".

Romain Rolland cita al influyente crítico y compositor Johann Matheson (1681-1764), el cual se jactaba, en su revista 'Crítica Musica'[46], "*... de haber sido sin vanidad el primero en insistir enérgica y expresamente sobre la importancia de la melodía ...* ". Anteriormente, dice, no había un solo autor musical en toda Alemania "*... que no saliese por encima de esa primera, excelente, y hermosísima parte de la música, como un gallo por encima de carbones ardiendo*"[47]. Rolland comenta al respecto: "*Telemann, Hasse, Jommelli y los sinfonistas de Mannheim son los ríos que se abrieron un camino hacia el porvenir. Como esos ríos se vertieron en corrientes más grandes –Mozart, y Beethoven- que los absorbieron, los hemos olvidado, en tanto que vemos siempre a lo lejos las grandes cimas. Pero debemos ser agradecidos con los innovadores. La vida estaba en ellos, y nos la transmitieron*". El nuevo 'estilo galante' que resultó de la polémica arriba esbozada acentuaba, según Hugh Ottaway, la importancia de la comunicación y de la sencillez[48]. Así, Telemann, por ejemplo, decía que la música "*... no debe ser un esfuerzo, una ciencia oculta o una especie de magia negra ... Quien escribe para la mayoría debe hacerlo mejor que quien escribe para la minoría*". Esta circunstancia señala claramente la aparición en aquel momento de un público nuevo, el mismo público burgués que ya nos hemos encontrado en apartados anteriores. De

---

45 ROLLAND, Romain, 1955, *Viaje musical al país del pasado*, Buenos Aires, Ricordi, pp. 65 ss
46 MATTHESON, Johann, 1722, *Critica Música*, Hamburg
47 Es posible –pensamos- que el hecho de que fuese precisamente esa postura la que terminase imponiéndose, encumbrando a músicos de segunda fila como Telemann o los hermanos Graun y muchos otros hoy día olvidados, no fuese más que un síntoma primerizo del 'Masscult' al que nos referiremos 'in extenso' más adelante. No obstante, hay que reconocer, por otro lado, que ello propició a la larga el desarrollo del clasicismo musical. [N. A.]
48 OTTAWAY, Hugh, 1972, "Música y sociedad en la época de la Ilustración", en VARIOS, *Historia General de la Música (3)*, Madrid, Istmo, pp. 16 ss.

hecho, los conceptos de *style galant* y *style bourgeois* se convirtieron rápidamente en sinónimos en lo que a la música se refiere. Resuelta del modo que hemos descrito la polémica en torno a la homofonía y la polifonía, hubo otras disputas en el transcurso del proceso evolutivo que sufrió la música desde el 'barroco' hasta el 'clasicismo'. Las principales de ellas –ya lo hemos indicado- versaban sobre la ópera, también llamada 'melodrama'. La primera de estas diatribas fue la ocurrida en Francia entre los partidarios de la *opera seria* (música francesa) y los partidarios de la *opera buffa* (música italiana), surgida a raíz del tormentoso estreno parisiense, en 1752, de 'La Serva Padrona', un 'intermezzo' original del compositor napolitano Giambattista Pergolesi[49]. Karl Geiringer describe así los hechos en el Prólogo a la edición en partitura de bolsillo de dicha obra:

> "El efecto que causó esta comedia en todos los que asistieron a la representación fue impresionante. Todo París se dividió en dos partidos, a favor o en contra de esta ópera, los cuales debatieron sus respectivos puntos de vista, siguiendo la costumbre del momento, tan acaloradamente con la pluma como con la espada. La polemica se desencadenó entre 'buffonistas' y 'anti-buffonistas' ... Surgió toda una literatura en torno a la Serva Padrona, cuyos autores fueron con frecuencia nada menos que Rousseau, Diderot, Laharpe, Grimm y otros renombrados enciclopedistas. Incluso la todopoderosa Mme. Pompadour y la familia real tomaron parte en esta disputa, que no terminó hasta que la compañía de comediantes italianos fue expulsada de París por una escueta orden de Luis XV. Pero incluso tras esta derrota los buffonistas no se dieron por vencidos. Pierre Baurans ... tradujo La Serva Padrona, la reelaboró para uso de la escena francesa y estrenó la nueva versión en 1754 ... bajo el título de 'La Servante Maitresse'. Esta versión corregida y aumentada de la obra ... tuvo una decisiva influencia en la música francesa subsiguiente".

La 'opera buffa' salió, por tanto, vencedora en este enfrentamiento dialéctico, y pasó, de ser considerada como un subgénero, un *intermezzo*, a formar parte normalmente y con todos los honores de los repertorios operísticos dieciochescos, tanto en Francia como en el resto de Europa. La siguiente polémica, de la mano del compositor germano-checo Christoph Willibald Gluck, se levantó en torno a la 'ópera seria' de estilo italiano. El referido autor fue el protagonista de la primera ofensiva sistemática contra ese tipo de óperas, basada en el 'aria da capo' y la 'fioritura', cuyo máximo representante en aquel momento era el napolitano Niccolò Piccini (1728-1800). Arthur Jacobs explica la situación que se planteó[50]:

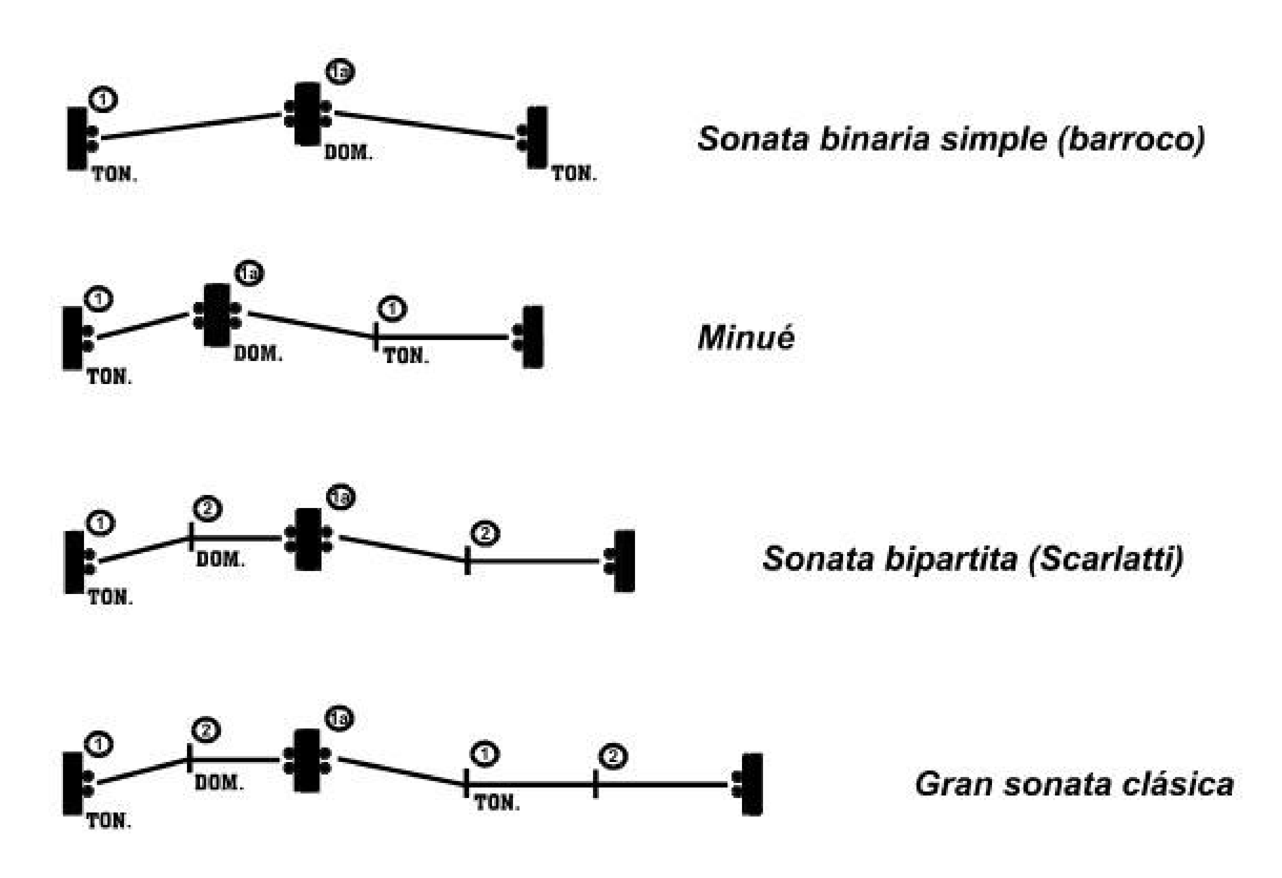
> "Gluck dio a la música un papel más flexible y menos formal dentro del drama. Con él, la expresión vocal se torna más dócil, más intensa, más dinámica. Aún

[49]Un intermezzo (palabra italiana que significa literalmente 'interludio' o entremés) es una 'ópera cómica' bre-ve, a menudo de argumento realista y ambiente popular, que se representaba en los entreactos de una ópera se-ria. [SUÁREZ URTUBEY, Pola, 2007, *Historia de la música*, Buenos Aires, Claridad, pp. 152-53]

[50] JACOBS, Arthur, 1979, *Breve historia de la música occidental*, Caracas, Monte Avila, pp. 165-66 ; MOSEL. I.F., 1813, *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes*, Viena, Anton Strauss

cuando un aria representa, a la usanza antigua, una reacción estática a una situación, Gluck favorece una simplicidad de la línea melódica, exigiendo del cantante una intensidad emocional en vez de una capacidad para el canto florido ... Un arte semejante parecía a sus adictos más natural, más fiel a la vida que los vuelos del barroco ; y un gusto por esa naturalidad en la ópera seria era tan característico de la época como el gusto por la liviandad y ausencia de pretensión de la ópera cómica, o por la clara textura de la nueva música orquestal".

Frente a la eterna cuestión de si en una ópera debe privar la música o el drama, Gluck se proclamó decididamente en favor del drama. Por otra parte comenzó a rebelarse contra el 'aria da capo' como forma musical conclusa en sí misma, por cuanto ella impedía, según él, el normal desarrollo de la acción escénica. Un tercer punto se refiere a la obertura. Hasta entonces, y salvo alguna que otra excepción, entre ellas las de Rameau, que incluyen a veces elementos de la ópera, eran piezas sinfónicas carentes de vinculación con el drama al que pre-cedían, no sólo en sentido musical, sino también expresivo. Para Gluck era imprescindible que ese trozo musical anticipara "*la naturaleza de la acción que se ha de representar y su ar-gumento*". Si bien él no habla aquí de la conveniencia de incluir temas de la ópera, de hecho lo realiza de esta forma en *Iphigénie en Aulide*[51].



Evolución del Primer Movimiento de Sonata (S. XVIII)

[51] SUÁREZ URTUBEY, op. cit., pp. 193-94

Lo que se suele entender como 'clasicismo musical' está sostenido por tres pilares estilísticos: el *rondó* y el *aria da capo*, heredados del período barroco, y, sobre todo, la 'forma sonata' clásica, basada en la interacción dialéctica de dos motivos melódicos principales. Esta última evolucionó a partir de sus antecesores barrocos a lo largo de toda la centuria, con el paso intermedio de la 'sonata bipartita' cultivada por Domenico Scarlatti y sus afines[52], para alcanzar su máxima perfección, tras los intentos pioneros de los hijos de J.S. Bach y de los compositores preclásicos, a manos del clasicismo vienés[53]. Algunos analistas de la actualidad, como Charles Rosen[54], por ejemplo, no comparten esta terminología, pero su postura es francamente minoritaria. Al contrario que en el período clásico, la escuela romántica, no obstante, para la cual, como veremos, las distintas artes constituían manifestaciones particulares de un principio de actividad único y misterioso en su esencia, concedió a la música, sin embargo, un lugar preeminente entre las bellas artes, ya que, como afirmaban escritores de esa tendencia como Wackenroder o Tieck, "*... liberada de las limitaciones de la razón, de toda imagen o de todo concepto preciso, puede, mejor que todas las demás artes, expresar el secreto del universo, ser evocación del mundo de los espíritus, del infinito, de lo absoluto*"[55]. Las ideas básicas para esta 'filosofía musical' están sacadas de las mismas fuentes que las correspondientes a todo el movimiento romántico, a saber, de los escritores del *Sturm und Drang*, para los cuales, efectivamente, la música era la expresión directa, sin concepto previo, de la emoción[56]. Estas ideas, que ya se hallan presentes en filósofos como Fichte y Schelling, se plasman, en lo que a la música se refiere, en el pensamiento que se desprende de los relatos del famoso escritor E.T.A. Hoffmann (1776-1822), él mismo pianista, compositor y director de orquesta de talento, para el cual el músico –tal y como se desprende del argumento de alguno de sus relatos- era algo así como una especie de sacerdote, el único capaz de interpretar el jeroglífico de la naturaleza viviente, cuyo mensaje recibía en virtud de una suerte de poder mágico. Sólo la música podría, en consecuencia, hacer posible aquel postulado de Schlegel que decía: "*Reunir en un solo haz todos los rasgos de la cultura*"[57]. En función de ese ideal evolucionaron las técnicas orquestales, la armonía y hasta los propios instrumentos musicales a lo largo de todo el siglo XIX[58], quebrantando poco a poco el marco tonal ; la 'obra de arte total' que Wagner perseguía con sus óperas constituiría el escalón final de ese proceso. Como en otros períodos, la instrumentación se adaptó a los re-

---

[52] BENAVIDES, Ana, "Vigencia de la obra para teclado de D. Scarlatti", en *Diapasón*, Internet
[53] SUÁREZ URTUBEY, op. cit., pp. 166-180
[54] ROSEN, Charles, 1986, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza
[55] BEHLER, Ernst, 1996,"Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo", en *Anuario filosófico*, Nº 29, Universidad de Navarra, pp. 21-39
[56] VARIOS, 1981, *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta
[57] DUCHATEAU, François, *Der musikalische Sturm und Drang*, Internet
[58] RATTALINO, Piero, 1988, *Historia del piano*, Barcelona, Labor, pp. 87 ss.

querimientos musicales del momento. Compositores como Hector Berlioz orquestaron sus obras de una forma nunca antes escuchada, dándole una nueva prominencia a los instrumentos de viento. El tamaño de la orquesta estándar aumentó, y se incluyeron instrumentos tales como el piccolo y el corno inglés, que antes se utilizaban muy ocasionalmente. Además de necesitar una orquesta más grande, las obras del romanticismo se tornaron más largas. Ya la tercera sinfonía de Beethoven, que algunos colocan en el romanticismo inicial, dura alrededor de cuarenta y cinco minutos. Y esta tendencia creció notablemente en las sinfonías de Anton Bruckner y alcanzó sus cotas máximas en el caso de Mahler. Por otro lado, en el romanticismo creció notablemente la importancia del instrumentista virtuoso. El violinista Niccolò Paganini fue una de las estrellas musicales de principios del siglo XIX, y Franz Liszt, además de ser un notable compositor, fue también, como es sabido, un gran virtuoso del piano, muy popular en su época. De todas formas conviene recordar que incluso en términos puramente musicales el romanticismo tomó su substancia fundamental de la estructura de la práctica clásica. Sin faltar a la razón, el ya citado E.T.A. Hoffmann llamó "*tres compositores románticos*" a Haydn, Mozart y Beethoven. No obstante aunque es cierto que todos los compositores clásicos más importantes utilizaron la ambigüedad armónica y la técnica de moverse rápidamente entre distintas tonalidades sin establecer una verdadera tonalidad, en todas esas idas y venidas la tensión se basaba en secciones articuladas, un movimiento hacia la dominante o la relativa mayor, y una transparencia de la textura. Para la década de 1810 se habían combinado la utilización del cromatismo y la tonalidad menor, el deseo de moverse a más tonalidades para lograr un rango más amplio de música, y la necesidad de un mayor alcance operístico.

Compositores como Muzio Clementi o Louis Spohr (hoy en día no tan conocidos: al primero se le recuerda únicamente por sus obras didácticas para piano, y al segundo por sus conciertos para violín solista, comparables en cuanto a dificultad interpretativa con los de Paganini, contemporáneo suyo, y mucho más interesantes que aquellos desde el punto vista musical) representaban mejor que otros el gusto de la época de incorporar más notas cromáticas en su material temático. La tensión entre el deseo de más color y el deseo clásico de mantener la estructura, conllevó a una crisis musical. Una respuesta fue moverse hacia la ópera, donde el texto podía otorgar una estructura incluso cuando no hu- biera modelos formales. El referido E.T.A. Hoffman, por ejemplo, conocido actualmente más por sus críticas musicales y sus relatos literarios que por sus composiciones, presentó con su ópera 'Undine' (1814) lo que en aquel entonces constituía sin duda una innovación musical radical. Otra respuesta a esta crisis se obtuvo mediante la utilización de formas más breves, incluyendo algunas novedosas como el 'nocturno', por ejemplo, género introducido por el compositor ir-

landés John Field y más tarde adoptado por Frederick Chopin, donde la intensidad armónica en sí misma era suficiente para mover la música adelante. Lo que conocemos como Escuela Romántica en música se presenta, siguiendo a Percy A. Scholes[59], como un movimiento que comienza con Carl Maria von Weber, cuya ópera *El Cazador Furtivo* ('Der Freischütz', 1821) consta como la primera composición romántica de este género, y es retomado más tarde por Mendessohn, Schumann y Wagner en Alemania y Berlioz en Francia, junto con el franco-polaco Chopin y el húngaro Liszt, por citar sólo a primeras figuras. Entre Weber y Mendelssohn se sitúa el período conocido como *Biedermaier*, o 'preromanticismo', aproximadamente entre los años 1820 y 1845 ; se caracterizaba por un naturalismo aburguesado, con cierta tendencia incluso a la vulgaridad, que mezclaba elementos clásicos y románticos. Compositores como Johann Nepomuk Hummel, Johann Baptist Cramer, Carl Czerny o Ignaz Moscheles, entre otros, forman parte de ese período. La denominación se aplicaba asimismo al estilo de la decoración y del mobiliario de la época (Biedermaier era el apellido de un conocido fabricante de muebles vienés), y su superficialidad y efectismo técnico concuerda en sus característi- cas con el período pictórico del mismo nombre, cuyos practicantes, en opinión de Fritz Novotny, deberían ser calificados más bien de artesanos[60].

Se supone que el romanticismo musical comenzó hacia el año 1800, por lo cual algunos analistas incluyen en la lista de musicos románticos a Beethoven (como se ha visto) y a Schubert ; no obstante, hay que tener en cuenta que el componente clásico de estos últimos compositores- consistente básicamente en la utilización sistemática de la 'forma sonata', del 'aria da capo' y del 'rondo', como se ha visto, en sus composiciones, es bastante más significativo que el romántico, y por ello creemos que conviene más adscribirlos al 'clasicismo', y en todo caso serían únicamente autores que de alguna forma 'preludiaron' la subsiguiente música romántica. Son los inconvenientes de las cronologías estrictas, y más al hablar de música, cuyo concepto comporta ya de por sí una fuerte carga de 'romanticismo'[61]. El movimiento musical de afiliación romántica estaba totalmente integrado con la tendencia que, procedente de la Literatura, se estaba adueñando del ámbito cultural europeo aproximadamente por las mismas fechas en otros campos artísticos, especialmente en Alemania y Francia. De hecho, los principales compositores románticos estaban vivamente interesados por lo literario ; así, Weber y Wagner se inspiraron en leyendas del Norte de Europa, Schumann utilizó para sus composiciones motivos sacados de la literatura romántica pseudofilosófica de su época, Chopin recurrió profusamente la obra del poeta polaco Mickiewicz y

[59] SCHOLES, Percy A., 1972, Percy B., 1972, *The Oxford Companion to Music*, London, Oxford University Press. pp. 887-88
[60] NOVOTNY, Fritz, 1960, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, London, Penguin, pp. 64 ss. ; LARA FIGUEROA, Celso A, *Del romanticismo en la música de Franz Schubert*, Internet
[61] GÓMEZ, Angel, e.a., 2004*, Clasicismo romántico y eclecticismo*, Internet

Liszt ponía en música a Lamartine y a los pintores románticos franceses. A esta impronta literaria habría que añadir las ideas de corte nacionalista aparecidas en Europa desde la época de las guerras napoleónicas ; es ahora cuando se inventa el concepto de 'pueblo' como entidad espiritual supraindividual a la que pertenecen individuos concretos que comparten una serie de caracte-rísticas comunes: lengua, costumbres, folclore ... Así se comprende la revitalización de los antiguos poemas épicos y de las leyendas y tradiciones locales. Es evidente que estas ideas románticas se oponían frontalmente al espíritu universalista de la Ilustración. Así, Weber y Wagner intentaban plasma 'lo alemán', Chopin 'lo polaco', Liszt 'lo húngaro' (aunque este último era en realidad más alemán que magyar, pese a haber nacido efectivamente en el territorio de Hungría) y más tarde se desarrollaría una rama romántica claramente 'nacionalista' en otros países, con compositores de la talla de Dvorák (Bohemia), Grieg (Noruega) o Sibelius (Finlandia). El movimiento romántico, en eterno enfrentamiento con las tendencias 'formalistas', se extendió hasta los albores del siglo XX con autores como Richard Strauss, Elgar, Mac Dowell, etc., para ser sustituido entonces por el impresionismo y otras ten-dencias antirrománticas. Hay quien se refiere, no obstante, a la eclosión de un cierto 'neo-romanticismo' durante el primer tercio del siglo XX, detectable en compositores de esa época como Schönberg y otros.

Por otro lado, y como advierte Suárez Urtubey[62], no todos los músicos considerados 'románticos' suscribían los postulados antedichos. Así, para Felix Mendelssohn, por ejemplo, la música "*... es forma y nada más que forma. Todo lo demás es un montón de arena*", según se lee en una carta de su autoría. A su vez, Robert Schumann no aceptaba que se dirigiera la atención del oyente hacia un argumento determinado, como lo hizo Berlioz en su Sinfonía Fantástica, pues le robaría a éste la posibilidad de dejar volar la fantasía y la imaginación. Brahms, más tarde, se erigiría en portaestandarte de una corriente que se opo-nía al programatismo y formulaba el valor de la música como lenguaje 'per se', con lo cual quedaba alineado en la dirección que acabamos de ver de Mendelssohn o de Schumann, aunque con más fuerte convicción y aun con desdén hacia quienes, a su juicio, habían quitado autonomía a la música, adjudicándole un pesado lastre literario y anecdótico. En cuanto a los pintores románticos, lo que más los distinguía era su afición por plasmar el paisaje, y en esa paisajística se solía intentar reflejar, como apunta Novotny[63], el 'infinito' y lo 'inconmensurable' ; este extremo se halla implícito tanto en las reflexiones de los teóricos, poetas y pintores como en los propios cuadros. Sin embargo, lo dicho no significa, ni mucho menos, que los paisajistas del período inmediatamente anterior ('neoclasicismo') no se percatasen de lo

[62] SUÁREZ URTUBEY, op. cit., pg. 203
[63] NOVOTNY, op. cit., pp. 53 ss.

ilimitado del paisaje ni que dejasen de tratar expresarlo de alguna manera en sus obras ; no obstante, en el clasicismo dicho sentimiento y dicha actitud siempre se encontraron limitados por la disciplina académica: la insistencia en los detalles individuales no dejaba espacio para percibir de un modo cabal la amplitud y la grandeza de un panorama. En ese sentido se podría considerar a la paisajística romántica como una continuación y un complemento del paisaje clasicista, desde el momento en que el propio concepto de paisaje es en sí mismo romántico, lo mismo que ocurría con la música, como hemos visto. El paisajismo romántico reviste las siguientes cualidades:

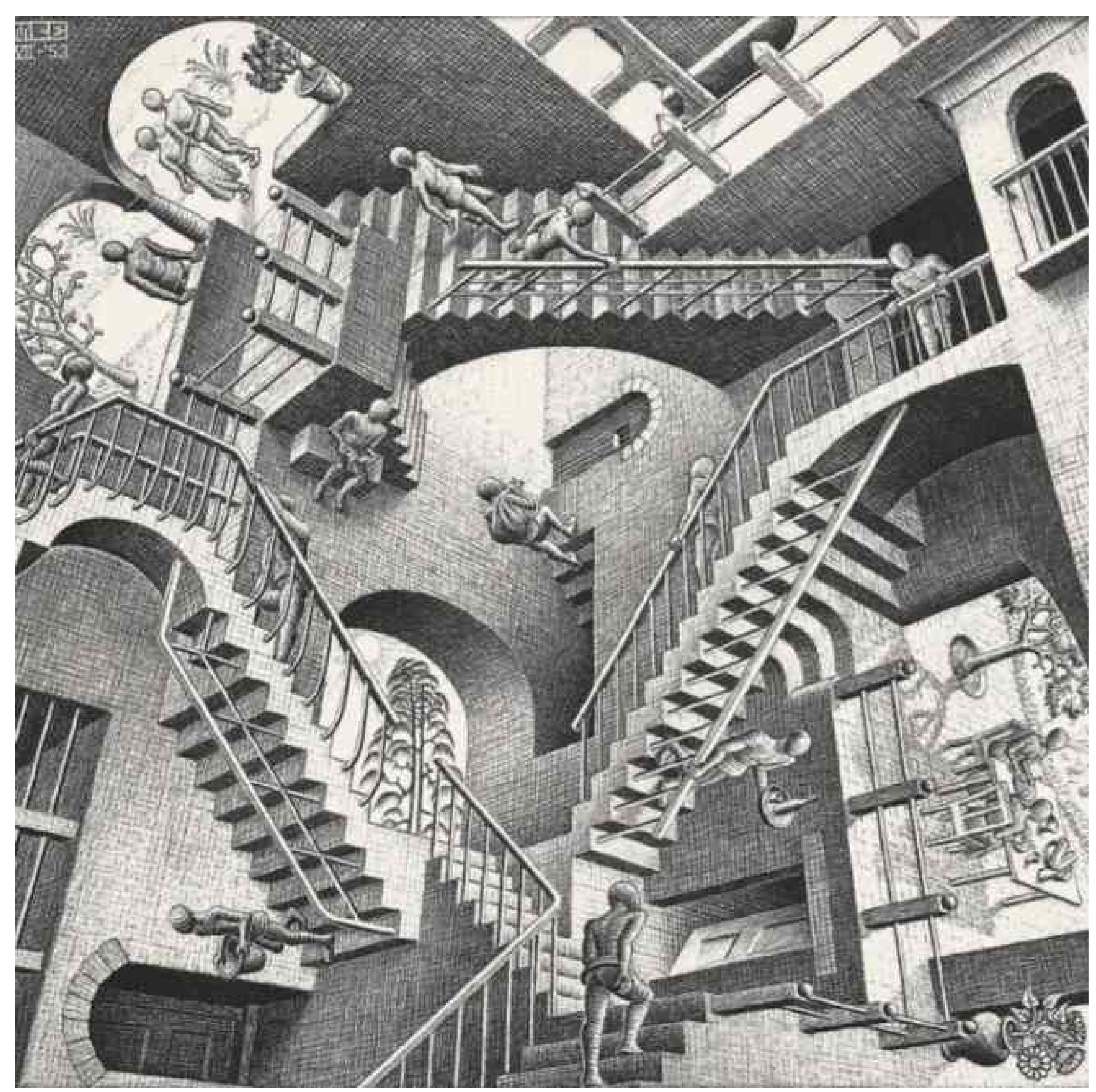
a) Expresar de forma sencilla la monotonía y la inmensidad de los elementos de la naturaleza

b) Nueva actitud del ser humano ante el mundo natural ; más que intentar dominarlo, se adopta un papel contemplativo.

No resulta tan fácil, sin embargo, según Novotny, distinguir entre 'romanticismo' y 'realismo' al analizar la escultura del siglo XIX. Sólo se puede hablar, en su opinión, de 'romanticismo' en un sentido literario, en relación con las temáticas elegidas por los escultores. Evidentemente, aquella filosofía sentimentaloide de la vida del primer romanticismo que se trasluce en la idea del 'jardín inglés' también se reflejó de alguna manera en las esculturas incluidas en tales jardines, así como también en la escultura funeraria ; pero eso no era propiamente 'escultura romántica'. Además, si entendemos por 'romanticismo', como en otros ámbitos, profundidad de contenido e independencia con respecto a los modelos del pasado, entonces hay que decir que la escultura de la época nunca se aventuró más allá de la esfera de lo subjetivo, es decir, de lo puramente narrativo. En arquitectura, por otra parte, el



período estudiado se caracteriza por el llamado *clasicismo romántico*[64], aparecido en Inglaterra y Francia a partir de mediados del siglo XVIII. La terminología aludida, así como la de 'tardo-barroco', no se basa en ninguno de los dos estilos que conforman su nombre, ya que estos se sitúan en dos épocas que nunca pueden coincidir en el tiempo. El término 'clasicismo tardo-barroco' se refiere a un tiempo donde lo verdadero y lo falso no quedan



delimitados, donde los sentidos se ven engañados por una excesiva teatralidad y ornamentación[65]. El período en cuestión había sido presagiado en los grabados carcelarios de G.B. Piranesi (1720-1778), que también preludian cierta concepción de los decorados cinematográficos, como por ejemplo, los desplegados en *Metropolis* ('Metrópolis', 1926), de Fritz Lang, o, más recientemente, en *Batman* ('Batman', 1989), de Tim Burton, y sus secue-las. La confusión espacio-temporal de los dibujos de M. C. Escher (1898-1972), sin ir más lejos, ya estaba contenida en Piraesi. Las escenografías cinematográficas enmarcadas en el terror gótico, por otra parte, no serían las mismas sin su aportación. Pero, sin duda, existe un estilo

---

[64] HITCHCOCK, Henry-Russell, 1969, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, Pen guin, pp. 21 ss.
[65] GÓMEZ, Angel, e.a., 2004, *Clasicismo romántico y eclecticismo*, Internet

que le debe mucho, quizás demasiado, "*… a este loco italiano, a este mesías de la tortura vital, a este profeta de la pesadumbre por la existencia*": el cine expresionista alemán[66]. La filosofía, por otro lado, subyacente a la obra de los arquitectos que Peter Col-lins llama 'revolucionarios' y que, en todo caso, pueden ser considerados como los auténti-cos precursores de la arquitectura moderna, fue expresada por uno de ellos, Jean-Louis Du-rand (1760-1834) en las dos exigencias que siguen[67]:

a) Dar el mejor acomodo con el menor coste posible en la edificación privada.

b) Dar el mejor acomodo para una determinada cantidad de usuarios en la edificeción pública.



Proyecto de Jean-Louis Durand

Las ideas arquitectónicas de Durand, especialmente las relativas a la combinación vertical de motivos renacentistas y medievales, trascendieron rápidamente al resto de Europa. En Alemania, por ejemplo, dieron lugar al *Rundbogenstil* característico del período Biedermeier[68], mientras que en Francia, tras el lógico bache en la construcción que tuvo lugar entre 1789 y 1806 a tenor de los acontecimientos revolucionarios, se desarrolló la llama-

---

[66] De FRANCISCO, Is., *Caligari y Piranesi*, Internet
[67] COLLINS, Peter, 1973, *Los ideales de la arquitectura moderna ; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 15 ss. ; DURAND, Jean-Louis, 1865, *Précis des leçons d'architecture*, Paris, Bernard
[68] HITCHCOCK, op. cit., pp. 47 ss.

da *moda Imperio*, a saber, un estilo frío en el detalle y basado en la repetición de fórmulas, todo ello impregnado de un indudable regusto italianizante, al que siguió, por derroteros similares, el *estilo Louis-Philippe*, propio de la Restauración. En Inglaterra, por la misma época, privaba el *estilo Regency*, sobre todo en arquitectura privada y en grandes proyectos urbanísticos. La característica más sobresaliente de este último venía dada por el llamado *gothic revival*, una pretendida vuelta al gótico que, como observa Collins[69], constituye algo así como una reacción antipintoresquista de significación un tanto ambigua ; supuso, por un lado, una contribución histórica positiva, en cuanto que propugnaba una vuelta a la "*expresión de la construcción real*" ; por otro, no obstante, conllevó aspectos negativos, pues impulsaba la disolución, no sólo de las rigideces y convencionalismos del Clasicismo Romántico, sino también de otras tradiciones 'clasicistas' de índole mucho más profunda, provenientes éstas del Renacimiento. Toda esta diatriba, como constata Hitchcock[70], da fe de un cambio de concepciones estéticas. En efecto, antes de 1750 la 'belleza' era considerada en arquitectura, siguiendo a Vitrubio, un simple problema de proporciones. A partir de Burke, sin embargo, empezó a ponerse en entredicho la autoridad de los modelos clásicos: se comenzó a tener en cuenta variables tan primordiales como la resistencia de los materiales, y a partir de 1790 se fue experimentando cada vez más con el empleo de metales y de cristal en las estructuras de los edificios, en sucesivas etapas coincidentes con el progresivo desarrollo tecnológico que trajo consigo la Revolución Industrial.

Johann Gottlieb Fichte

En opinión de Nicolai Abbagnano[71], el pensamiento romántico nace cuando el concepto kantiano de 'razón' "*... es abandonado y se comienza a entender por razón una fuerza infinita (es decir, omnipotente) que habita en el mundo y lo domina, constituyendo así la sustancia misma del mundo*". Se debe por una parte a las reacciones en toda Europa contra el poder napoleónico que finalmente cristalizaron en el Congreso de Viena (1815), lo cual explica en parte el matiz conservador de algunos aspectos del Romanticismo. No es de olvidar que los gobiernos de la Restauración absolutista procuraron arrancar de cuajo el espíritu liberal que Napoleón contribuyó a difundir, volviendo a las ya obsoletas ideas de tradición y religiosidad. Sin embargo, junto a este Romanticismo arcaizante, tradicionalista y cristia-

---

[69] COLLINS, op. cit., pp. 41 ss.
[70] HITCHCOCK, op. cit., pp. 143 ss.
[71] ABBAGNANO, Nicolai, 1973, *Historia de la Filosofía III*, Barcelona, Montaner & Simon, pp. 26-27

no, toma incremento años más tarde otro de tipo revolucionario y liberal, que pretendía la destrucción de todos los dogmas morales, políticos y estéticos hasta entonces vigentes. Su auge coincide con la revolución francesa de 1830 y el triunfo del liberalismo en la mayor parte de los países europeos. El cambio fue, según Abbagnano, iniciado por el pensador alemán Johann Gottlob Fichte al identificar la razón con el 'Yo infinito' o 'Autoconciencia', y su labor fue continuada por otros filósofos alemanes igualmente idealistas, como Schelling ('lo Absoluto') y Hegel (la 'Idea' o 'Razón autoconsciente'). Los idealistas alemanes, por otro lado, se consideraban a sí mismos, según Copleston, los sucesores espirituales de Kant[72], y no simplemente sus adversarios ; pensaban que su misión consistía en convertir el criticismo en una filosofía consistente, y eso pasaba ineluctablemente por la eliminación de la noción kantiana de 'cosa en sí', superando de este modo el 'sujeto infinito' y sustituyéndolo por una suerte de inteligencia supraindividual: el *sujeto absoluto*. El pensamiento, o 'razón absoluta', pasó a ser considerado una actividad, una *razón productora* que se coloca o se expresa a si misma en el mundo. Esta manera de pensar llegó a su culmen con el concepto hegeliano de *lo Absoluto*, en virtud del cual la filosofía acabó siendo "... *un pensamiento productivo que se piensa a sí mismo".* Copleston aclara este extremo:

> "¿Qué se entiende por pensamiento productivo? Puede decirse que es el universo considerado teleológicamente, como un proceso universal en marcha hacia el autoconocimiento, y que este autoconocimiento no es más que el conocimiento por parte del hombre de la naturaleza, de sí mismo y de su historia. En este caso, no hay nada más allá del universo, ningún pensamiento ni razón que se exprese a sí misma en la naturaleza y que a la vez exprese la historia humana como si la causa eficiente se expresara a sí misma en sus efectos. Teleológicamente considerado, el pensamiento es primario, en el sentido de que es a la vez el fin del mismo proceso, y lo que le da significación. Pero lo que es real e históricamente primario es el ser, en forma de na-turaleza objetiva".

Con esta maniobra quedaba en cierto sentido superado, según Copleston, el mode- lo de idealismo propuesto por la filosofía de Kant. Mientras que ésta intentaba elaborar una imagen de la actividad del pensamiento infinito en cuanto que produce o crea el mun- do objetivo, el nuevo idealismo, por el contrario, se centraba, como hemos visto, en el mundo real de la experiencia, interpretándolo como un proceso teleológico: "*El 'telos' del proceso se considera que es la autorreflexión del mundo en la mente humana y gracias a ella. Pero esta finalidad es un ideal que en ningún momento puede cumplirse. Por ello, la identificación del ser y del pensamiento nunca se consigue de verdad*". Johann Gottlob Fichte se consideraba a sí mismo, como hemos dicho, un discípulo de Kant y se autoproclamaba como

[72] COPLESTON, Frederick, 1978, op. cit., VII, pp. 16 ss.

tal ; sin embargo, el de Königsberg se apresuró a desautorizar tal pretensión[73]. De hecho, Fichte veía la filosofía kantiana, desde el momento en que sostenía que el hombre se manifiesta totalmente incapaz de conocer los 'noúmenos', sustrato de los fenómenos de la naturaleza, ni a Dios, sustancia espiritual suprema, como una especie de 'dimisión'. En consecuencia, y secundando al lituano Salomon Maimon, rechazó la 'cosa en sí', afirmando que la filosofía debe decir lo que es en realidad. Resumiendo, Fichte se proponía, según Ferrater Mora[74], "*... exponer y comprender a Kant en su espíritu y no en la letra muerta, decir lo que Kant había callado o ignorado*". Dentro de la obra de Kant descubre Fichte dos problemas fundamentales que aquél, en su opinión, no había resuelto suficientemente y que, en consecuencia, iban a convertirse en los puntos centrales del pensamiento fichteano:

a) Las condiciones de posibilidad de la experiencia

b) La compatibilidad del determinismo del mundo natural con la libertad del mundo moral.

Ambas cuestiones se resumen en una sola, según Fichte, si situamos el fundamento de la experiencia en *la propia conciencia* del sujeto. El Yo queda, de este modo, configurado como un principio único y absoluto, previo a toda relación gnoseológica entre el sujeto y el objeto; dicha relación se lleva a cabo en tres pasos o 'subprincipios', emparentados, por supuesto, con las tres síntesis de la 'deducción trascendental' kantiana[75]:

- *Principio de identidad*: Yo = Yo
- *Principio de contradicción*: Yo → No-Yo
- *Principio de limitación:* Anula los dos momentos anteriores.

La postura filosófica de Fichte resulta ser decididamente idealista, pues su autor opina que es precisamente el 'idealismo' lo que da la posibilidad al Yo de liberarse de todo yugo externo. En este extremo el filósofo de Rammenau se vio fuertemente influído, al decir de Faustino Oncina, por Kant, y especialmente por la lectura de la 'Critica de la Razón Práctica': "*Si Hume despertó a Kant de su sueño dogmático, éste disipó definitivamente la pesadilla determinista en la que estaba sumido Fichte*". Este comenta al respecto:

[73] DÉNIS, op. cit., pg. 218
[74] FERRATER MORA, op. cit., II, pp. 1.164-67
[75] ABBAGNANO, op. cit, II, pp. 435 ss.

"Vivo en un mundo nuevo desde que leí la *Crítica de la razón práctica*. Principios que creía que serían irrefutables han sido refutados para mí. Cosas que creía que nunca me podrían ser demostradas, por ejemplo el concepto de una libertad absoluta, del deber, etc., me han sido demostradas, y sólo por eso me siento tan feliz. ¡Es increíble qué respeto hacia la humanidad y qué fuerza nos da este sistema! ... ¡Qué bendición para una época en que la moral estaba destruida hasta en sus fundamentos, en que el concepto de *deber* estaba borrado de todos los diccionarios!"

La filosofía práctica de Fichte estaba orientada, por tanto, a reformar la moral de su época, que él consideraba corrompida. Esto le acarreó al filósofo más de un problema con las autoridades prusianas, cuya posición, al decir de Oncina[76], se estaba volviendo a la sazón cada vez más intransigente a resultas de los acontecimientos que se estaban produciendo en toda Europa (Revolución Francesa, etc.). Concretamente, y como consigna Dénis[77], Fichte intentaba resolver el problema, ya planteado por Kant y por Rousseau, de la aparente dicotomía que existe entre la libertad y las leyes coercitivas ; a tal fin utilizó la 'teoría del Yo' arriba expuesta: los individuos debían, según él, aceptar una limitación recíproca de su libertad, una especie de pacto de tipo rousseauniano que les permitiese respetar mutuamente los derechos y libertades particulares de cada cual. La verdadera originalidad del pensamiento social de Fichte reside, según Dénis, en que éste propone subordinar los derechos primarios (v.gr., la *libre disposición del cuerpo* y la *propiedad* a lo que él considera el fin más elevado y más universal de toda actividad libre: el 'derecho a la vida'. Tal derecho está, en su opinión, íntimamente relacionado con el trabajo, con lo que Fichte se convierte en un predecesor del marxismo al plantear, ya desde 1796, y sobre todo a partir de la publicación de 'El Estado comercial cerrado' (1800), "*... las condiciones fundamentales de una organización socialista de la vida económica*". Estas sobrevendrían, tal como lo pone Fichte, tras completarse el ciclo en cuatro etapas de la evolución del concepto de 'libertad', que la humanidad ha venido desarrollando supuestamente desde su origen (inspirados –como puede comprobarse- en las cinco etapas de desarrollo político propuestas en su día por Platón: monarquía, aristocracia, oligarquía, democracia y tiranía):

1) *Razón instintiva*: El espíritu humano no es consciente de sí mismo.

2) *Opresión*: Algunos individuos de cada pueblo, más dotados que otros, se adueñan del poder, y ciertos pueblos emprenden la dominación de los demás.

3) *Revolución contra la autoridad*: Los hombres ordinarios toman consciencia de su libertad.

[76] ONCINA, Faustino, 1986, "Estudio preliminar", en FICHTE, J.G., *Reivindicación de la libertad de pensa miento y otros escritos*, pp. XVI ss.
[77] DÉNIS, op. cit., pp. 220-34

4) *Justicia*: Los hombres, convertidos en conscientes de sí mismos, construyen el derecho del Estado racional, en el cual la ley se volverá inútil debido al progreso de la moralidad.

La llegada de esa hipotética época de 'justicia' (la humanidad se encontraría en tiempos de Fichte en un estadio de *libertad anárquica*, coincidente con la tercera etapa de evolución), equivalente, según Dénis, a la realización del socialismo, se verificaría como sigue:

> "Para construir el Estado racional, según nuestro autor, es necesario que aparezca una clase de sabios, de 'sacerdotes de la ciencia' que definirían la verdad social con una autoridad absoluta. Y es necesario que exista también un soberano animado del más perfecto espíritu de justicia. ¿Cómo se realizarán estas condiciones? Los sabios y el soberano no podrán ser designados por mayoría, ya que esta mayoría, antes de fundarse el Estado racional, está compuesta de hombres injustos. Hay que pensar, pues, dice Fichte ... que Dios permitirá que un día, gracias al progreso intelectual y moral que se realiza entre los hombres, se podrá constituir un gobierno justo".

Friedrich Schelling

Según Daniel Innerarity[78], la consideración por parte de Schelling del dogmatismo como una 'derrota voluntaria' habría que interpretarla como una reflexión acerca de la libertad, pero más en forma de una obstinación práctica que le alentaba a defenderla "*... frente al determinismo universal anunciado por la moderna ciencia natural, la rebeldía política ante los Estados construidos sobre principios mecanicistas y la afirmación de la personalidad contra la resignada proclamación de los determinismos históricos, psicoló- gicos y sociales*" que de estricta demostración lógica. En ese sentido piensa este analista que Schelling desencadenó el movimiento idealista pretendiendo conjurar todo lo que para él constituía una ame-naza contra la libertad, aunque "*... sin darse cuenta de que la defensa teórica de la libertad era mucho más débil que su exhortación moral*". No es esa la opinión, sin embargo, de György Lukács[79], quien, muy al contrario, vincula –desde una óptica claramente marxista- la filosofía de Schelling con los inicios del desarrollo del pensamiento irracionalista moderno, que, según consigna, "*... nace de la gran crisis económico-social, política e ideológica que marca el paso del siglo XVIII al XIX*". Se refiere, por supuesto, a todos los aconteci-

[78] INNERARITY, Daniel, *Hegel y el romanticismo*, Madrid, Tecnos, pp. 22-23
[79] LUKÁCS, György, 1968, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo, pg. 103

mientos acaecidos en torno al detonante que vino a significar la Revolución Francesa y que culminaron con el ascenso de la burguesía a las esferas del poder político. En 'El asalto a la razón', Lukács aplica el concepto *irracionalismo* a todos aquellos autores que no siguen la línea 'dialéctica' propugnada por Hegel y Marx. Según Ferrater Mora, dicha misma expresión puede tomarse, sin embargo, en dos sentídos[80]:

1) Como 'no racional'

2) Como algo 'antirracional'.

Dicho concepto ha sido utilizado con ambas acepciones por muchos autores contemporáneos, que podríamos clasificar en dos grupos, lo que reduce sensiblemente el con- cepto inicial esgrimido por Lukács: posiciones que admiten todo irracional y posiciones que niegan lo irracional en el método y afirman lo irracional como objeto. El analista húngaro puntualiza:

> "Dentro de este marco es como podemos comprender la significación de la filosofía alemana de la naturaleza y, sobre todo, la del joven Schelling[81]. Se trata, en efecto, de la primera tentativa encaminada a resumir estas tendencias en una unidad metodológico-filosófica. Y, al mismo tiempo, de no rechazar ya o 'superar' desde el punto de vista de la lógica formal las contradicciones dialécticas que van manifestándose con claridad cada vez mayor en el inmenso material de hechos acumulado y sin cesar creciente, sino de colocar en el centro del nuevo método, del método dialéctico, precisamente estas contradicciones y su dialéctica superación, en síntesis, etc.".

Para Ferrater Mora[82], si Fichte y Hegel representan los aspectos volitivo y racional del idealismo alemán respectivamente, la filosofia de Schelling se ocupó básicamente de desarrollar el ámbito estético del mismo, que conduciría a la larga al constructivismo romántico. La evolución de su obra, muy relacionada con el discurrir de la vida del filósofo, se suele dividir en cinco etapas, más o menos diferenciadas. La primera de ellas fue de estrecha colaboración con Fichte, con quien le unía una estrecha amistad ; esos lazos empezaron a resquebrajarse desde el momento en que Schelling comenzó a poner objeciones al sistema filosófico fichteano, que consideraba incompleto. Entonces precisamente se inició la segunda etapa del desarrollo intelectual de nuestro autor ; Felipe Martínez Marzoa describe el proceso[83]:

[80] FERRATER MORA, op. cit., II, pp 1.761-6
[81] LUKÁCS, *El asalto a la razón*, op. cit., pg. 106
[82] FERRATER MORA, op. cit., IV, pp. 2.948-50
[83] MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, 1973, *Historia de la Filosofia II*, Madrid, Istmo, pg. 258

"*Schelling, interesado desde muy pronto por conseguir una visión filosófica de la naturaleza inspirada en los recientes hallazgos de la fisica, la química y la biología, asume la noción de una fuerza productiva única en el acontecer general de la naturaleza (fuerza que es 'la naturaleza' misma: natura naturans)*". Este último concepto está tomado, como el propio Schelling reconoce repetidamente, del pensador holandés Baruch Spinoza (1632-1677). Para dicho autor, efectivamente, el fin de la filosofía estribaba en el conocimiento de la unidad de la mente con la totalidad de la naturaleza, es decir, con Dios, pues éste constituía para él la única sustancia que existía en si y era concebida por sí, presentando dos características:

a) Ser causa de si mismo

b) Ser infinito.

De esa *infinitud* de la sustancia divina se derivan, por otra parte, dos rasgos definitorios de Dios: que consta de infinitos atributos y que puede manifestarse de infinitos modos. Resultan, en definitiva, dos aspectos distintos de la sustancia (o de Dios): *natura naturans* (naturaleza creadora: Dios mismo en su esencia infinita) y *natura naturata* (naturaleza creada: las manifestaciones particulares de la esencia divina). La susodicha fuerza muestra, según Schelling, tres características esenciales:

a) Puesto que actúa teleológicamente, es espíritu, o mejor, es 'el espíritu'.

b) Puesto que la conciencia es lo mismo que el yo, el 'espíritu', en cuanto principio de la naturaleza, es el espíritu inconsciente, que aún no ha llegado a la conciencia de sí.

c) La teleología de la naturaleza es 'el devenir espíritual del espíritu', o sea su *hacerse consciente de sí mismo*.

La tercera etapa del discurrir filosófico de Schelling es la del *idealismo trascendental*, una filosofía formal que intenta explicar la naturaleza mediante un sistema dialéctico de oposiciones entrelazadas donde cada síntesis provoca una nueva contradicción. La parte teorética de este nuevo formalismo se ocupa, como consigna Ferrater Mora, del "... *sucesivo autodespliegue de la conciencia absoluta en su relación con la dialéctica de la filosofía natural*", mientras que la parte práctica intenta abarcar el desarrollo de la conciencia en el curso de la Historia, que no es para él otra cosa que la 'revelación de lo Absoluto'[84]. Aparece también entonces la Filosofía del Arte schellingiana, donde se concibe a la manifestación

[84] COPLESTON, op. cit., IV, pp. 203 ss.

artística como la "*... unificación del sujeto y del objeto, del Espíritu y de la naturaleza*". Para Schelling la belleza "*... es sobre todo ley donde se tocan la luz y la materia, lo real y lo ideal*"[85]:

> "La belleza está igualmente resplandeciente en todas partes, sin embargo hay diversos grados en la manifestación y el desarrollo de la esencia, y por tanto de la be-lleza. La belleza es la indiferencia de la libertad y la necesidad contemplada en algo real. Llamamos bella, por ejemplo, a una figura en cuyo esbozo la Naturaleza parece haber obrado con la máxima libertad y la más sublime reflexión, aunque siempre dentro de las formas y los límites de la más estricta necesidad y regularidad. Bella es una poesía en la que la máxima libertad se vuelve a captar a sí misma en la necesidad. Arte es por tanto una síntesis absoluta o una compenetración alternada de la libertad y la necesidad".

De acuerdo con Arturo Leyte[86], en el romanticismo se cuestiona radicalmente la esci-sión entre la razón y la sensibilidad propugnada por la tradición racionalista y que ubicaba al arte al margen de la verdad, y conduce dicha escisión a su culminación teórica. En ese senti-do la reflexión de Schelling acerca del arte en general y de la música en particular reproduce para este caso concreto el esquema general de su filosofía ; en consecuencia: "*Hablar de la música, esto es, de filosofía del arte, no deja de ser hablar de la filosofía de la naturaleza o de la filosofía del espíritu, en definitiva, de la filosofía de lo absoluto*". En consonancia con lo que venimos diciendo, y según la conexión que hemos visto que establece Schelling entre arte y libertad, no nos extraña que este autor diga, criticando al neoclasicismo y prefigurando a Nietzsche, lo siguiente: "*Rechazar arbitrariamente la fuerza del dolor o la violencia de las pasiones sería pecar contra el sentido y el fin del arte, y conllevaría la misma falta de sensibilidad y de alma en el mismo artista*"[87]. El arte, en definitiva, es para Schelling una re-presentación del infinito en el finito, de lo universal en lo particular, una objetivación del ab-soluto en el fenómeno[88] ; las artes pueden –según este pensador- distinguirse en función del caso particular en el que dicho infinito se objetiva. Resultan así dos modalidades artísti-cas, 'real' o 'ideal', según que manifiesten más acusadamente el lado real, objetivo y físico (artes figurativas) o el ideal, subjetivo y espiritual (artes de la palabra). Entre las artes figurativas, que, como decimos, representan básicamente "*el aspecto real del mundo del arte"*, encontra-mos a la música, junto con la pintura y la plástica ; la arquitectura no es para Schelling más que "*música solidificada*". La música se puede

---

[85] Schelling, citado por GALÁN, Ilia, 2000, "Notas estéticas sobre Kant y Schelling", en LOGOS, *Anales del Seminario de Metafísica*, Nº 2, Madrid, Universidad Complutense, pp. 388-89
[86] LEYTE, Arturo, 1996, "Schelling y la música", en *Anuario Filosófico*, Nº 29, op. cit., pg. 107
[87] GALÁN, op. cit., pg. 388
[88] "Schelling ed Hegel", en VARIOS, *Estetica della Musica classica e contemporánea (Blog)* ; GONZÁLEZ, Carmen, "Verdad y belleza en Schelling", en *Estética para la Vaca*, Internet

conceptuar en cierto sentido, según Schel-ling, como un arte real, puesto que está ligada a la materialidad del sonido. Sin embar-go, podemos decir igualmente, según él y de forma parecida a Kant, que "*… es el arte más ale-jado de la corporeidad, por cuanto representa el puro movimiento como tal, prescindien-do de los objetos, y viene transportada por alas invisibles, casi espirituales*". En la música po-demos distinguir los siguientes componentes: ritmo, modulación, armonía y melodía. El rit-mo, por su parte, se refiere al aspecto ideal de la música ("*el ritmo es la música dentro de la música*"), y la modulación a su aspecto material ; armonía y melodía constituyen la síntesis dialéctica de lo ideal y lo real músicales, o sea, de la modulación y del ritmo. En opinión del anteriormente citado Lukács, desde el momento en que Schelling se apartó de Fichte, mien-tras que éste "*... alejaba el idealismo trascendental de la cosa en sí de Kant, Schelling con-vertía de un modo directamente gnoseológico su filosofía en un idealismo subjetivo del tipo de Berkeley* ; *cometía, por tanto, lo que Kant ha llamado un 'escándalo filosófico'*". Más adelante añade[89]:

> "Por la brecha que esta discrepancia interior abre en el sistema de Fichte, cuyos antagonismos ocultos no se revelaron abiertamente hasta más tarde, al manifestarse la crisis de su pensamiento, pudo penetrar, al principio, sin violencia alguna, la filosofia de la naturaleza del joven Schelling: éste pudo considerarse como un discípulo y continuador de Fichte, cuando, unilateralmente, tomaba este elemento spinozista contenido en la filosofia fichteana como pilar único y exclusivo de sus pensamientos, aunque con ello hiciera saltar, hecha añicos, objetivamente, toda la artificiosa y fatigosa síntesis de la teoría de la ciencia.

El resultado de todo ese proceso intelectual que hemos esbozado culminó en la cuarta etapa de la filosofía de Schelling: *la filosofía de la identidad*. 'Lo Absoluto', el nuevo concepto utilizado por el filósofo, no es otra cosa; según Ferrater Mora, que la "*... identidad de unos contrarios que, en el fondo, no ofrecen en su presencia real otra oposi- ción que la de participar de modo diverso en lo Absoluto mismo*". La Filosofía, según esta manera de pensar, se convierte en *intuición intelectual de lo Absoluto* ; la forma más perfecta de intuíción, no obstante, viene a ser, como se ha visto, la creación artística, la única que, según Schelling, "*... permite el paso a lo infinito mediante su expansión en lo finito*". Esto entronca, como veremos, con la estética del 'romanticismo'. A este respecto comenta Lukács: "*La dualidad de Schelling reside ... en que, por una parte, pretende 'depurar' el 'órganon' de la filosofía de toda conceptualidad, de todo rastro de reflexión, de entendimiento, mientras que, de otra parte, trata de estatuir este campo como un campo de cono cimiento*". La quinta y última etapa del deambular filosófico de Schelling está constituida por lo que él denomina filosofia '*positiva*'. Esta nueva postura no pretende ser, en realidad, una negación del siste-

[89] LUKÁCS, El asalto a la razón, op. cit., pp. 109-110

ma de identidad de la etapa anterior; en realidad se trata, para Ferrater Mora, de "... *un esfuerzo por insertarlo en una doctrina, más amplia que pueda comprender también a la religión*". Schelling se sumerge en una ideología mística de tendencia neoplatónica ; la Filosofia se torna para él en una mera 'explicación de una teofanía', y el Universo es conceptuado como "*auto-desarrollo o revelación de Dios*", en tres dimensiones, que se corresponden, en el ámbito filosófico, con las tres personas de la Santísima Trinidad: sustancia, causa y espíritu. Lukács no puede evitar hacer una lectura política de la última etapa de la filosofía de Schelling:

> "Aunque asegure una y otra vez que se limita a defender contra falsas interpretaciones sus puntos de vista anteriores, lo cierto es que, en los problemas esenciales de la filosofía, adopta posiciones nuevas o cambia el acento y el sentido de las co-sas de tal modo, que desaparece en él la tornasolada dualidad de su filosofia juvenil de la naturaleza y el idealismo objetivo contenido en ella, para dejar paso al repliegue sobre la filosofía reaccionaría franca y abierta de la Restauración".

Copleston, sin embargo, comenta desde su óptica cristiana[90]:

> "Es innecesario insistir en que Schelling no es un filósofo sistemático en el sentido de que no legó a la posteridad un sistema filosófico cerrado y completo. Sin embargo, tampoco es exacto considerarle como un pensador asistemático, aunque se mantuviera abierto a toda clase de estímulos e influencias de una serie de pensadores por quien sentía admiración. Entre los filósofos que inspiraron a Schelling podemos citar a Platón, a los neoplatónicos, a Giordano Bruno, a Jakob Boehme, a Spinoza y Leibniz, a Kant y Fichte. Pero este receptibilidad de Schelling no iba acompañada de una capacidad semejante para integrar todas estas influencias en un sistema coherente".

[90] COPLESTON, *Historia de la Filosofía*, op. cit., pg. 118

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

El pensamiento básico de la filosofía de Hegel es –como hemos visto que ocurría también con el de Schelling- similar al sustentado por el racionalista Baruch Spinoza, cuya influencia el propio pensador alemán reconoce[91]:

> "En primer lugar, se acusa al spinozismo, por ejemplo Jacobi (*Werke*, t. IV, secc. 1, p. 216), de ser una filosofía *atea*, por no separarse en ella Dios y el mundo; dícese que convierte a la naturaleza en el verdadero Dios o que degrada a Dios al nivel de la naturaleza, con lo que Dios desaparece y sólo queda en pie la naturaleza. Pero esto no es cierto. Spinoza no enfrenta a Dios y la naturaleza, sino el pensamiento y la extensión ; y Dios es, para él, la unidad, no uno de los dos, sino la Sustancia absoluta, en la que desaparecen, por igual, la limitación de la subjetividad del pensamiento y de lo natural.
>
> Quienes atacan a Spinoza hacen como si les importase mucho Dios ; pero a estos adversarios no les preocupa realmente Dios, sino algo finito: el problema gira, para ellos, en torno a sí mismos. Tres clases de posibles relaciones existen entre Dios y lo finito, de lo que nosotros formamos parte. La *primera* es la de que sólo es lo finito sólo y, por tanto, sólo somos nosotros, mientras que Dios no es ; es la posición del ateísmo, en la que lo finito se toma como lo absoluto y es, por tanto, lo sustancial. La *segunda* es la de que sólo Dios es, mientras que lo finito, en verdad, no es, es solamente fenómeno, apariencia. La *tercera* posición, la que reconoce que Dios es y también que nosotros somos, es una mala síntesis, una transacción equitativa. Es el modo de representación que consiste en considerar cada lado tan sustancial como el otro, en honrar a Dios, situándolo en el más allá, pero atribuyendo también un ser, en el más acá, a las cosas finitas ; la razón no puede darse por contenta con este criterio *igualitario*, con esta actitud indiferente.
>
> La necesidad filosófica consiste, pues, en captar la unidad de estas diferencias, de tal modo que la diferencia no se deje a un lado, sino que brote éternamente de la sustancia, sin cristalizar y petrificarse en forma de dualismo. Spinoza se remonta por encima de este dualismo ; y lo mismo hace la religión, si sabemos trocar las representaciones en pensamientos".

Para Spinoza, como sabemos, todo era en última instancia manifestación de Dios. Hegel dice algo parecido ; para él, en efecto, el tema fundamental de la Filosofía es *lo infinito en su unidad con lo finito*. En relación con esto hay que tener en cuenta que, según este autor, lo infinito no está más allá de lo finito, sino que lo supera y anula en sí mismo. Lo anterior se puede resumir en la siguiente frase del propio Hegel[92]:

"LO QUE ES RACIONAL ES REAL, Y LO QUE ES REAL ES RACIONAL".

---

[91] HEGEL, G.W.F., 1977, *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía III*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 302-303

[92] ABBAGNANO, op. cit., III, pp. 90 ss.

En esta cita, la 'razón' equivale a ese 'principio infinito autoconsciente' a que, a la idea, en la cual *el ser y el deber-ser coinciden*. Este es precisamente, como sabemos, el objetivo de la 'dialéctica': hallar una razón que resulte del equilibrio entre dos conceptos opuestos. Esta operación se lleva a cabo, según Hegel, en tres *momentos dialécticos*:

a) Momento abstracto o 'intelectual' (*Tesis*)

b) Momento dialéctico o 'negativo-racional' (*Antítesis*)

c) Momento especulativo o 'positivo-racional' (*Síntesis*)

En la 'Fenomenología del Espíritu' de Hegel se describe *el camino que el 'espíritu infinito' ha debido de seguir para reconocerse a sí mismo*. A grandes rasgos, y desde el pun to de vista del individuo, dicho camino ha sido el siguiente:

a) Conciencia infeliz (la que no sabe que es toda la realidad)

b) Espíritu universal (naturaleza orgánica del individuo)

c) *Certeza sensible*.

La certeza sensible, que viene a equivaler a lo que Kant llamaba 'intuiciones en el espacio y en el tiempo', surge al confrontar la *conciencia infeliz* (el alma, que no sabe que forma parte del 'espíritu infinito') con el *espíritu universal* (el resto del mundo, incluido el propio cuerpo), como equilibrio entre ambos. Este resultado lo empleamos ahora como *tesis* en una nueva 'tríada dialéctica':

a) Certeza sensible

b) Percepción

c) *Autoconsciencia*.

Se trata esta vez de la operación que Kant llamaba 'unidad sintética de la apercepción'. Pero Hegel opina que si nos referimos, como él pretende, a toda la Humani-dad, el camino de la autoconsciencia no es tan sencillo ; los pasos dialécticos necesarios son más numerosos y se han ido sucediendo paulatinamente a lo largo de toda la historia de la Filosofía. Eso precisamente es lo que se propone la 'Fenomenología del Espíritu': narrar paso a

paso la *historia de la autoconsciencia del mundo humano*. El periplo por el que nos conduce Hegel en compañía del 'espíritu infinito' finaliza en la eticidad, concep- to con ayuda del cual, como ya hemos visto, termina éste reconociéndose a sí mismo. Pe- ro estamos todavía en el mundo humano y a esta 'razón autoconsciente' aún le queda un largo camino que recorrer hasta lograr identificarse con toda la realidad, con el universo entero. Este camino lo llevará a cabo, como siempre, en tres pasos dialécticos, o *momentos del devenir de la razón infinita (Idea)*:

a) Lógica (Ciencia de la Idea en sí y para sí)
b) Filosofía de la naturaleza (Ciencia de la Idea en su ser otro)
c) *Filosofía del espíritu* (Ciencia de la Idea que vuelve a sí misma).

La filosofía del espíritu comienza cuando, al final de la 'filosofía de la naturaleza', se resuelve la dialéctica del 'organismo animal', es decir, la oposición entre cuerpo mortal y alma inmortal. Esto lo explica Hegel de la manera siguiente:

- El 'individuo' muere porque *su actividad limitada se solidifica en costumbres que hacen imposible la universalización de su vida*.
- El 'espíritu' es eterno porque *es la vida misma*.

Ese retorno de la idea a sí misma no se efectúa, sin embargo, de golpe, sino que el espíritu ha de irse desembarazando poco a poco de toda referencia al cuerpo. Los momentos dialécticos de dicho proceso (espíritu objetivo, subjetivo y absoluto) desarrollan hasta su culminación los tres conceptos básicos de la filosofía hegeliana: *arte* (intuición sensible), *religión* (representación) y *filosofía* (concepto). En su 'Estética', publicada póstumamente, Hegel establecía en el arte tres etapas dialécticas sucesivas referentes a la manifestación sensible de lo absoluto[93]:

a) Arte simbólico (arquitectura): "*No encontrando en sus orígenes ni los materiales adecuados, ni la forma correspondiente, debe limitarse a intentar alcanzar una efectiva armonía entre ambos términos y contentarse con un tipo de representación en la cual los mismos permanecen mutuamente extraños ; estos elementos ... se encuentran de alguna manera presentes en una materia no animada de espíritu alguno, sino fija y sujeta a las leyes de la gravedad*".

[93] VARIOS, *Estetica della Musica*, op. cit ; DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, Javier, 2009, "Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine", en *Revista de Estudios Sociales*, Nº 34, pp. 46-58

b) Arte clásico (escultura): "*El principio fundamental que guía sus representaciones es la individualidad espiritual constitutiva del ideal clásico. Esta lo representa de modo tal que el elemento interior o espiritual está presente y visible en una apariencia corporal inmanente al espíritu*"

c) Arte romántico (pintura, música y poesía)

La tercera y definitiva forma de arte, la romántica, no representa ya lo absoluto por medio de una forma exterior, sino a través de "… *la subjetividad, el alma, el sentimiento, tanto en su infinitud como en su finitud*", concretizándose en los tres tipos diferentes de manifestaciones artísticas que hemos visto, relacionados dialécticamente entre sí. La pintura aún manifiesta lo absoluto en forma de apariencia sensible ("*La auténtica esfera de este arte es la subjetividad particular ... con sus pasiones y sentimientos*".) ; la música, en cambio, "… *en oposición a la pintura, es la propia interioridad, el sentímiento invisible y sin forma, incapaz de manifestarse en una realidad externa*". El verdadero arte del espíritu en cuanto tal espíritu, v.gr. la poesía, resulta como síntesis de las dos modalidades anteriores. Para el citado Frederick Copleston, la descripción por parte de Abbagnano del idealismo alemán como 'filosofía del romanticismo' se presta a serias objeciones. Primeramente, quienes hacen esto suponen que la posible influencia fue en una sola dirección (el idealismo como expresión ideológica del espíritu romántico) ; esto no es cierto en su totalidad, pues únicamente las filo-sofías de Fichte y de Schelling influyeron en ese sentido. En segundo lugar, es un hecho comprobado que los principales filósofos idealistas no estuvieron siempre de acuerdo con los románticos[94]:

> "Podemos admitir que Schelling reflejó el espíritu del movimiento romántico, pero Fichte criticó duramente a los románticos a pesar de que éstos se inspiraron en algunas de sus ideas. Y Hegel no tuvo mucha simpatía por algunos aspectos del romanticismo ... es perfectamente comprensible que Hegel viera una considerable diferencia entre la reflexión filosófica sistemática y las disgresiones de los románticos. Pero cuando volvemos la vista hacia la escena alemana de la primera parte del siglo XIX, estamos tan sorprendidos por las afinidades como por las diferencias. Después de todo, el idealismo metafísico y el romanticismo fueron fenómenos culturales alemanes más o menos contemporáneos, y lo único que puede esperarse es una afinidad espiritual fundamental".

---

[94] COPLESTON, op. cit., pp. 24 ss.

El amor romántico: Friedrich Hölderlin

György Lukács, por su parte, no le dedica demasiado espacio a los pensadores románticos, limitándose a incluir a Schlegel y a Schleiermacher en su peculiar concepto de 'irracionalismo', que ya hemos mencionado, y refiriéndose muy brevemente a la aspiración del segundo de ellos a que su generación retornase a la religión por el camino del Arte[95]. Daniel Innerarity, por otro lado, insiste en señalar la oposición que puede establecerse entre la filosofía práctica kantiana y los ideales del romanticismo ; así hace notar, circunscribiéndose al ámbito del amor, tal y como Kant lo plantea en la 'Metafísica de las Costumbres', una dura alternativa para el hombre: o éste se rige por la animalidad natural (identificable con el 'mal radical', según Kant[96]), o se somete a la ley. Y Kant, evidentemente, elige el segundo camino, lo que le enfrenta a graves problemas a la hora de intentar acoplar estas ideas en su sistema crítico ; con esto no hace en general más que registrar un lugar común de la mentalidad de su época: que en su origen "*... el amor es algo pasivo, sensible, carente de lógica, no libre*". Innerarity comenta[97]:

> "La filosofía kantiana no permitía otra posibilidad. Si no hay alma, si el hombre es una conciencia que dispone de una máquina, el amor sólo es posible como contrato de propiedad. Esto se debe a que para Kant la dimensión corporal del amor no forma parte de la libertad ... El matrimonio es un contrato civil de propiedad, en el que la libertad no se ve comprometida. La conciencia libre hace uso de la corporalidad propia y ajena, sin que en ello se contradiga el principio de autonomía, pues el yo se ha refugiado en una cláusula contractual".

---

95 LUKÁCS, op. cit., pg. 231

96 Maldad radical (en alemán: *das radikal Böse*) es una frase utilizada por el filósofo alemán Immanuel Kant, que representa el término cristiano, *radix malorum*. Kant creía que los seres humanos naturalmente tienen una tendencia a ser malvados. Explica el mal radical como la corrupción en un ser humano que se apodera de ellos por completo. Tiene su deseo actuando contra la ley moral universal. El resultado de la tendencia natural de uno, o la propensión innata, hacia el mal son acciones o 'hechos' que subordinan la ley moral. Por Kant, estas acciones se oponen a las máximas universalmente morales y se muestran desde el amor propio y la vanidad. Muchos autores consideran que el concepto de Kant del mal radical es una paradoja e inconsistente a través de su desarrollo de las teorías morales. Kant caracterizó la moralidad en términos de imperativos categóricos. Se describe como los límites que no debes traspasar independientemente de nuestros deseos naturales. Se nos expresa que tenemos obligaciones de seguir dichos principios porque se derivan de la razón. Ser moralmente malo es poseer de-seos que hacen que uno actúe en contra del bien. Para ser radicalmente malvado, uno ya no puede actuar de acuerdo con el bien porque sigue con determinación las máximas de voluntad que descartan el bien. Según Kant, una persona puede elegir entre buenas máximas, reglas que respetan la ley moral, y máximas malas, reglas que contradicen o se oponen a la ley moral. Aquel que ignora y actúa en contra de la ley moral, se lo describe como corrupto con una propensión innata al mal. La propensión se explica como una característica natural del ser humano que se considera innecesaria. Por tanto, la propensión se distingue como una tendencia, o inclinación, en la conducta de uno a actuar de acuerdo con la ley moral o en contra de ella. Esta propensión al mal es la fuente de las acciones inmorales de uno y, por lo tanto, corrompe por completo la predisposición natural al bien. Dado que esto los ha corrompido en su conjunto, se considera que el mal es radical. Esto no quiere decir que ser radical sea una mentalidad concreta, la propensión al mal puede revisarse a través de lo que se describe como una "*revolución del pensamiento*" que reforma el carácter de uno a través de agentes morales que practican la ética universal. [BARRANTES, Julián, 2015, *La radicalidad del mal banal*, Institut Universitari d'Estudis de la Dona, Universidad de Valencia]

97 INNERARITY, op. cit, pp. 82 ss.

La concepción romántica del amor, sin embargo, se rebela, en opinión de este analista, contra una tal subjetividad descorporalizada y autosuficiente, exaltándose apasionadamente en su incesante búsqueda de la unidad frente a una 'razón' que divide y separa: "*La filosofía de la conciencia es una estrategia para la protección de la subjetividad ; Kant y Fichte solamente proporciona argumentos para la victoria, pero enmudecen ante los signos de debilidad. Hölderlin descubre la tristeza de una filosofía que se ha convertido en una ascética de la autoafirmación. Frente a ella se propone encontrar un nuevo camino, trazado a partir de las realidades que habían sido despreciadas: la naturaleza, el amor, el origen*". Según Juan Andrés Martino, el romántico asocia amor con muerte, como ocurre en el Werther de Goethe. El amor atrae al romántico como vía de conocimiento, como sentimiento puro, fe en la vida y cima del arte y la belleza. Pero el amor acrecienta su sed de infinito. En el objeto del amor proyecta una dimensión más de esta fusión del Uno y el Todo, que es su principal objetivo. Pero no alcanzará la armonía en el amor. El romántico ama el amor por el amor mismo, y éste le precipita a la muerte y se la hace desear, descubriendo en ella un principio de vida, y la posibilidad de convertir la muerte en vida: la muerte de amor es vida, y la vida sin amor es muerte. En el amor se encarna toda la rebeldía romántica: "*Todas las pasiones terminan en tragedia, todo lo que es limitado ter- mina muriendo, toda poesía tiene algo de trágico*" (Novalis)[98]. El texto de Friedrich Hölderlin al que se está refiriendo Innerarity dice: "*... con vosotros he llegado a ser tan racional, he aprendido a diferenciarme radicalmente de todo lo que me rodea, y ahora estoy separado en el bello mundo, he sido expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía. Un dios es el hombre cuando sueña, un mendigo cuando reflexiona*". En la obra de este autor, y muy especialmente en su novela 'Hiperion', se refleja claramente su talante eminentemente musical ; según Helena Cortés, la música aparece en su obra de dos formas[99]:

- Como forma excelsa de comunicación humana (el *canto de Diotima*)
- Como parte integrante de la naturaleza que se nos describe.

De Hölderlin se sabe que estaba dotado de un excelente oído musical y que desde sus años jóvenes tocaba bastante bien la flauta y el piano, y parece ser que también compuso algo. Se le acredita, como mínimo, una cadencia para el Concierto de flauta de Friedrich Dü-

---

[98] MARTINO, Juan Andrés, *Romanticismo*, Monografías.com, Internet ; PUJANTE, David, 2013, ""Hölderlin, genio herido por la locura", en *Genio y locura. Lectiras literarias, lecturas psicoanalíticas de una inquietante relación*, Universidad de Valladolid

[99] CORTÉS, Helena, 1996, "El canto de Diotima. Hölderlin y la música", en *Anuario Filosófico*, Nº 29, op. cit., pg. 41

lon[100] ; se sabe, además, que tocar el piano le sirvió como distracción en la última etapa de su vida, cuando tuvo que retirarse de la esfera pública a causa de un brote de ezquízofrenia que sufrió[101]. Muy influenciado por el pensamiento de sus amigos Schelling y Hegel, así como por el de Schiller, su mentor, para él la música venía a ser "… *la señal de nuestra necesaria vinculación con la naturaleza, de la superación de la escisión, del definitivo abandono de la soledad existencial*". Para él, el hombre nunca estaba solo si era capaz de escuchar la música del cosmos, la 'música de las esferas' de los pitagóricos. La música de las esferas ha apasionado desde siempre a los estudiosos del Universo[102].

Innerarity, por otro lado, deja bien claras las diferencias que existen entre el 'romanticismo' y el 'idealismo alemán', especialmente en lo que a Hegel se refiere ; no en vano se considera a este filósofo el principal detractor del movimiento romántico[103], a pesar de haber definido en su Estética el 'arte romántico' como síntesis dialéctica de las modalidades artísticas precedentes. Está visto que el concepto hegeliano de 'arte romántico' no se refería para nada al romanticismo propiamente dicho, tal como nosotros nos referimos a él, sino que estaba más en línea con la definición que hemos visto de poesía romántica por parte de Schlegel. Hegel, efectivamente, criticó despiadadamente a poetas como al ya citado E.T.A. Hoffmann o Heinrich von Kleist, de los que afirmaba: "*En toda la vitalidad de las configuraciones, de los caracteres y las situaciones, hay una carencia de contenido sustancial –que es lo decisivo, en última instancia- y la vitalidad se convierte en una energía del desgarramiento, en una ironía cumplida, que se produce a sí misma intencionadamente, y destruye y*

---

[100] Friedrich Ludwig Dülon (1768–1826), uno de los flautistas más destacados de la era clásica. Tenía más de 300 conciertos en su repertorio. Ciego por accidente desde muy pequeño, no obstante asistió a clases de música, primero de su padre y más tarde del organista Johann Karl Anderson (1774–1815) y del flautista igualmente ciego Joseph Winter. Recorrió toda Europa durante la década de 1780 y tocó ante Carl Philipp Emanuel Bach y le sugirió interpretar su *Hamburger* Sonata en Sol mayor. Gozó de la amistad de Karl Benda, Padres de Franz Benda. En 1789 le impartió algunas clases a Friedrich Hölderlin. Un año más tarde conoció a Wolfgang Ama-deus Mozart. [RICE, John A., 1990, "The Blind Dülon and his Magic Flute", en *Music & Letters*, vol. 71, Nº 1, Ozford University Press, pp. 25-51]

[101] CORTÉS, op. cit., pg. 42

[102] Para los pitagóricos, los tonos emitidos por los planetas dependían de las proporciones aritméticas de sus órbitas alrededor de la Tierra, igual que la longitud de las cuerdas de una lira determina sus tonos. Las esferas más cercanas producen tonos graves, que se agudizan a medida que la distancia aumenta. Los sonidos que producía cada una de estas esferas se combinaban con los sonidos de las demás, produciendo una sincronía sonora especial: la llamada 'música de las esferas'. El cosmos, a sus ojos, es un sistema en el que se integran las siete notas músicales con los siete cuerpos celestes conocidos entonces (el Sol, la Luna y los cinco planetas visibles). A estos planetas se añadían tres esferas suplementarias, alcanzandose de este modo el 10, el número perfecto. La misma armonía celestial fue descrita por Platón cuando declaró que los astros ejecutan la mejor de todas las canciones. Cicerón también se refirió en el *Canto de Escipión* a ese sonido tan intenso como agradable que llenaba los oídos de su héroe y que se originaba en las órbitas celestes, reguladas por intervalos desiguales que originaban diferentes sonidos armónicos. La tradición que consideraba al Universo como un gran instrumento musical se prolonga durante la Edad Media y hasta el siglo XVII, en el que tanto Kircher (que hablaba de 'la gran música del mundo') como Fludd (que concebía un Universo monocorde en el que los diez registros melódicos evocados por los pitagóricos traducían la armonía de la creación), dejaron constancia de su vigencia [MARTÍNEZ, Eduardo, *Un satélite de la NASA confirma la 'música de las esferas'*, Tendencias Científicas, Internet ; MIYARA, Federico, *La música de las esferas: de Pitágoras a Xenakis ... y más acá*, Internet]

[103] INNERARITY, op. cit., pp. 187 ss.

aniquila la vida". Con esto Hegel – quien, por cierto, caracterizaba de manera insuperable la ideología romántica, como puede comprobarse- no hace otra cosa que mantenerse fiel a sus propias convicciones sobre estética, en función de las cuales la verdadera belleza ha de limitarse a expresar la unión de lo subjetivo con lo objetivo, cosa que los románticos, por supuesto, no hacían[104].

Schlegel, Hegel y Heine fueron intelectuales protagonistas de lo que hoy denominamos la generación del romanticismo y el idealismo. Estas denominaciones hoy tan establecidas y, sobre todo, tan apreciadas por un reconocimiento literario y filosófico que las ha convertido en carta de presentación de la tradición intelectual alemana poco nos revelan de las intensas tensiones que los enfrentaron. En el caso de Hegel y Schlegel, las afinidades políticas e intelectuales de juventud, que hacia 1797 los acercaban en torno a una nueva mitología, un programa estético de libertad de pensamiento, frente a los lastres del pensamiento racionalista de la Ilustración, pronto se deshicieron. Hegel se afianzó en la racionalidad de la filosofía ; Schlegel, de cuna protestante, se convirtió al catolicismo y se apuntaló en la fuerza tradicionalista de la religión, y hacia los años veinte del siglo XIX, la manera de pensar de es tos intelectuales se polarizó en frentes de una oposición política sin atenuantes. En 1821, en uno de sus apuntes, Schlegel anota sobre Hegel que el concepto de espíritu de su filosofía "*no es más que el desarrollo del Anticristo, la auténtica doctrina del Leviatán*". Hegel, por su parte, sin nombrar a Schlegel (ni a Novalis) pero oponiéndose a lo que como intelectual defendía en su posición política, excluyó los dos pilares de sus críticas, el cristianismo medieval y el arte, como las prendas gracias a las cuales había que restituir el espíritu en la sociedad moderna, y subsanar así el materialismo que, según Schlegel, carcomía su mentalidad. Para Hegel, en cambio, la invocación del pensamiento religioso era un anacronismo para la mentalidad y el espíritu modernos: "*Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media*". Innerarity concluye:

> "En el contexto de sus objeciones a Kleist, Hegel concluye criticando la estéril abstracción de la interioridad, a la que se opone el trabajo ... La seriedad exigida por Hegel no conoce excepciones imaginarias, Frente a la exuberancia de una fantasía que se disfraza continuamente y vagabundea como un enamorado insatisfecho, el trabajo es el trato con la dureza de lo real, donde se nos ofrece su rostro serio, profundo y compacto. Una estética que no quiera oscilar perpetuamente entre el subjetivismo errático y la decepción objetiva ha de redimir al sujeto en el trato con las cosas, ha de indicarle el camino de regreso hacia lo real".

[104] PÖGGELER, Otto, 1998, *Hegels Kritik der Romantik*, München, Wilhelm Fink

Friedrich Schleiermacher

El autor romántico más interesante desde un punto de vista filosófico es Friedrich E.D. Schleiermacher (1768-1843), quien, según Ferrater Mora[105], fue hondamente influido por el pensamiento de Platón, Spinoza, Jacobi y Kant, entre otros. En relación con el último de ellos, se opuso a la diferenciación kantiana entre razón teórica y razón práctica por estimar que ésta no tenía suficientemente en cuenta la individualidad del sujeto ni el medio histórico en que el mismo se mueve. Para él, hay que acceder al conocimiento a través de la dialéctica, que definió como *la marcha del pensamiento hacia la identificación con el ser* ; dicho conocimiento ofrece en su opinión dos aspectos:

a) El saber en sí mismo (*dialéctica trascendental*)

b) El saber en formación o proceso (*dialéctica formal*).

La conjunción de ambas facetas del saber da lugar, según Schleiermacher, al estudio de lo que él denomina 'factor ideal', que se corresponde con la ética. Esta discurre sin abandonar los cauces de la filosofía práctica kantiana, aunque, desde luego, no muestra el rigorismo que invariablemente despliega el de Königsberg. La Etica de este autor se mueve, según Abbagnano[106], en el ámbito de lo finito, concretamente en la relación entre el 'ser espiritual' (*ser cognoscente*) y el 'ser natural' (*ser conocido*) ; su misión consiste precisamente, en opinión del filósofo, en superar la oposición que aparentemente existe entre ambos, dirgiendo la acción de la razón sobre la naturaleza. Desaparece de esta forma, como decíamos, la estricta antítesis que trazaba Kant entre naturaleza y libertad. Semejante Etica está muy ligada a la Filosofía de la Religión de su autor, quizá el aspecto más interesante de su pensamiento. No obstante, Schleiermacher se esfuerza por destacar la *autonomía de la religión frente a la filosofía y a la moral*, ya que éstas se mueven en el campo del pensamiento y de la acción, mientras que las creencias religiosas dependen más bien de la intuición y del sentimiento ; influido por Spinoza, Schleiermacher define la 'religión' como *sentimiento de lo infinito*. En ese sentido todas las manifestaciones religiosas son para él igualmente justificables, puesto que todas expresan ese sentimiento de la infinitud. Emparentadas con las ideas de Schleiermacher sobre la religión están sus concepciones acerca de la música. Así, según expone Günter Scholtz, tanto en 'La fiesta de Navidad' como en los 'Discursos sobre la reli-

[105] FERRATER MORA, op. cit., IV, pp. 2.955-56
[106] ABBAGNANO, op. cit., III, pp. 41-42

gión' este autor da a entender que la religión cristiana y la música están íntimamente emparentados y por ello deberían unirse conceptualmente: "*La música ríe y llora, no sobre acontecimientos singulares, sino acerca de la vida misma …, nuestra esencia verdadera, el Logos a la vez temporal y eterno*". El pensamiento musical de Schleiermacher, y su estética en general, que en este contexto se nos muestra bastante cercana a Schelling y a Hegel, no es –opina Scholtz- una estética formal, sin una estética de contenido en la que se intenta hacer comprensible la estrecha relación entre contenido y forma[107]. Otra gran aportación de Schleiermacher fue su articulación de una teoría de la hermenéutica, que él mismo puso en práctica exitosamente en su monumental traducción al alemán de las obras de Platón. Para él, la tarea de esa disciplina era "*… entender el discurso tan bien como el autor, y después mejor que él*". Intentó presentar una teoría coherente sobre el proceso de interpretación de los textos. Presentó la teoría de la comunicación entre un emisor y un receptor basados en un contexto social y lingüístico común. Añadió a la teoría tradicional de la interpretación, basada en la pura decodificación gramatical del discurso, una dimensión psicológica, en la cual el individuo articula un discurso sobre el eje del lenguaje. En este sentido considera dos niveles de comprensión del discurso: la *comprensión comparativa* (intelección del lector) y la *comprensión adivinatoria* (nivel intuitivo y subjetivo). Por lo tanto, Schleiermacher propone un sistema circular que conocemos como el 'círculo hermenéutico', en virtud del cual el intérprete deberá identificarse con las intenciones, formas de pensamiento, situación histórica y el contexto histórico del autor. Así, en el *Esbozo* de 1805, plantea que la hermenéutica es "*… comprender en la lengua y comprender en la persona que habla*". De este modo Schleiermacher influyó en gran medida, como vemos, sobre el pensamiento de Wilhelm Dilthey[108].

[107] SCHOLTZ, G., 1996, "Schleiermacher y la música", en *Anuario Filosófico*, Nº 29, op. cit., pp. 170-71

[108] Wilhelm Dilthey (1833-1911) fue un filósofo, historiador, sociólogo, psicólogo y hermeneuta alemán. Como prefesor en las universidades de Basilea, Kiel, Breslau y Berlín, combatió el dominio ejercido en el ámbito del conocimiento por las ciencias naturales 'objetivas'; pretendía establecer una ciencia 'subjetiva' de las humanidades (*Geisteswissenschaften*) como disciplina metodológicamente diferenciada de las 'Ciencias de la Naturaleza'. Según Dilthey, estos estudios humanos subjetivos (que incluyen derecho, religión, arte e historia) deberían centrarse en una "*realidad histórica-social-humana*". Afirmaba que el estudio de las ciencias humanas supone la interacción de la experiencia personal, el entendimiento reflexivo de la experiencia y una expresión del espíritu en los gestos, palabras y arte. Dilthey razonó que todo saber debe analizarse a la luz de la historia: sin esta perspectiva el conocimiento y el entendimiento solo pueden ser parciales. *La vida es una misteriosa trama de azar, destino y carácter* es un pensamiento suyo considerado por José Ortega y Gasset en su ensayo sobre Dilthey y la idea de la vida. [ORTEGA y GASSET, José, "Dilthey y la idea de vida", en *Kant, Hegel, Dilthey*, Hunbak Ku]

Neoclasicismo y romanticismo

El poeta francés Baudelaire define el romanticismo como "*... intimidad, espiritualdad, color, aspiración hacia el infinito, expresados por todos los medios que permite el arte*"[109]. En ese sentido se suele comparar al romanticismo con su término opuesto, 'clasicismo', que por lo general se suele referir, en este contexto (a saber, en relación con el arte del siglo XIX), a la tradición académica. Durante el siglo XVIII, el neoclasicismo se planteó, como es sabido, como una recuperación (*revival*) de los valores clásicos de las artes plásticas y de la arquitectura. Ese concepto implicaba tanto al arte de la Antigüedad Clásica, especialmente su escultura y su arquitectura, como a los artistas de los siglos XVI y XVII que a su vez se habían inspirado en aquellos modelos. De todas formas, la referida diferencia entre clasicismo y romanticismo en el arte no queda en absoluto clara, toda vez que está archidemostrado que algunos artistas considerados propiamente como 'románticos' se inspiraban a su vez declaradamente en modelos clásicos. Por otro lado, como ya hemos apuntado, resulta prácticamente imposible delimitar el momento exacto en que acaba el neoclasicismo y da comienzo el romanticismo, y como ya hemos mencionado, hay autores (Goya, Beethoven, Schubert, Boullée, Blake, etc.) que fácilmente podrían adscribirse a ambos períodos de manera indistinta. En este sentido, Robert Rosenblum opta por subdividir la etapa neoclásica en varias subtendencias artísticas en función de las temáticas que se pueden observar en cuadros y esculturas, algunas de cuyas obras muestran evidentes rasgos prerrománticos[110]:

a) *Neoclásico horrendo*: El arte se utiliza como vehículo para expresar los impulsos más arrebatadamente *románticos* ; tiene mucho que ver con los primeros escalofríos del horror 'gótico' que sacudieron el arte británico de la década de 1770.

b) *Neoclásico erótico*: Se recrean algunos aspectos del imperio de Venus, tanto placenteros como trágicos, que ya habían explorado los artistas del Rococó.

c) *Neoclásico arqueológico*: Reconstrucción lo más fidedigna posible de escenas históricas o legendarias de la Antigüedad clásica.

Las modalidades 1ª y 3ª tuvieron su continuidad, como sabemos, en la época romántica, aunque con las consabidas variaciones. Así, por ejemplo, el Romanticismo tendió más a imitar la Edad Media que la Antigüedad. Por otro lado, ya se sabe que el 'horror gó-

---

[109] FLORISOONE, Michel, 1965, "Romantisme et Neoclassicisme", en BABELON, Jean (dir.), *Histoire de l'Art, 3*, Paris, Gallimard, pp. 961 ss.

[110] ROSENBLUM, Robert, 1986, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, pp. 23 ss.

tico' a que aquí nos estamos refiriendo acabó convirtiéndose en la base temática de uno de los géneros fílmicos más populares, ya desde los comienzos de la cinematografía: el cine de terror. Efectivamente, como constata Arnold Hauser, todo el siglo XIX dependió artísticamente del Romanticismo, "*... pero el Romanticismo mismo era todavía un producto del siglo XVIII y nunca perdió la conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática*". El mismo concepto era, como se ha visto, ambiguo, hasta el punto de conducir a algunos de sus practicantes hacia posiciones ideológicas conservadoras, sobre todo en Alemania, y no tan significativamente en Inglaterra o Francia. De hecho, cada vez se tiende más a diferenciar el Romanticismo alemán del que se dio en el resto de los países de Europa Occidental, e incluso se llega a distinguir entre una fase primera y otra posterior de esa tendencia artística. En todo caso, el Romanticismo fue antes que nada el reflejo de una crisis de la sociedad europea, y eso explica en gran medida la ambigüedad de muchos de los conceptos que esgrimía ; Hauser comenta al respecto[111]:

> "El Occidente había pasado muchas otras crisis –semejantes y más graves-, pero nunca había tenido tan agudo el sentimiento de estar en un momento crucial de su desarrollo. Esta no era en modo alguno la primera vez que una generación adoptaba una actitud crítica frente a su propio sentido de la vida. Hubo también antes generaciones que tuvieron el sentimiento de haber envejecido y desearon una renovación, pero ninguna había llegado todavía a hacer un problema del sentido y la razón de ser de su propia cultura y de si su modo de ser tenía algún derecho a ser así y representaba un eslabón necesario en el conjunto de la cultura humana. El sentido de renacer del Romanticismo no era nuevo en modo alguno ; el Renacimiento lo había sentido ya, y antes la Edad Media se había preocupado por ideas de renovación y visiones de resurrección cuyo tema era la antigua Roma. Pero ninguna generación tuvo tan agudamente el sentimiento de ser heredera y descendiente de períodos anteriores, ni poseyó un deseo tan definido de repetir simplemente un tiempo pasado, una cultura perdida, y despertarlos a una nueva vida".

[111] HAUSER, Arnold, 1992, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, pp. 340-43

Entre el arte y la cultura de masas

A lo largo de las últimas décadas, la sociedad de todo el planeta, y especialmente en los países capitalistas avanzados, ha experimentado una gran transformación, en gran parte debida al tremendo nivel de desarrollo que han alcanzado los Medios de Comunicación de Masas. El sociólogo Daniel Bell, en un artículo escrito durante los primeros años del fenómeno, expone así su visión del mismo[112]:

> "En el trabajo, en el colegio, en el barrio en que vivimos, en la profesión, en el ambiente social, cada uno de nosotros conoce centenares, si no millares, de personas ; y con la multiplicación de los medios de comunicación de masas, la ampliación de la vida política y los nuevos conocimientos geográficos, la enorme publicidad dedicada a los exponentes del mundo del espectáculo y a los personajes públicos, el número de personas de cuya existencia estamos al corriente está representado por una pendiente curva exponencial".

En opinión de este autor, el principal efecto que se nota de esta transformación es la redefinición del término 'cultura', que de su antigua acepción de *refinamiento intelectual y moral* ha pasado a significar *los códigos de un grupo o de un pueblo*. Este concepto ha sido definido en muy diversas formas y desde muy diferentes perspectivas ; quizá la constante que destaca en todas ellas es la de que *comprende las prácticas y los productos compartidos de una sociedad a los cuales sostiene la tradición*. Pablo Alberto Cornejo nos recuerda a este respecto las características específicas de la cultura actual. Formamos parte, según él, de una sociedad "*... que se autodefine como sin límites ni territorios y cuyas fronteras están en constante mutación*". La sociedad actual produce inevitablemente una llamada 'cultura popular' que el sociólogo norteamericano David Manning White define de la manera siguiente[113]:

> "... es un proceso multifacético, penetrante, a través del cual la mayor arte de la población decide qué comprar, con qué estilo de ropas vestirse, cómo utilizar sus horas libres y de qué manera se integrará a la cultura en una sociedad de masas. La cultura popular es un espacioso espejo en el que entramos de *modo inevitable* ... y nos convertimos en parte de ese espejo, al mismo tiempo que ese espejo se adentra en nuestro estilo personal de vida".

---

[112] BELL, Daniel, 1969, "Modernidad y sociedad de masas: variedad de experiencias culturales", en VARIOS, *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón, pp. 17-18

[113] CORNEJO, Pablo Alberto, e.a., 2009, *Los derechos de emission: estado de situación y perspectivas de futuro*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda ; WHITE, David Manning 1950, "The 'Gate Keeper':A Case Study in the Selection of News", en *Journalism Mass Communication*, vol. 27, Nº 4, pp. 383-390

En esa cultura, según Cornejo, se practica la *desaparición diaria de la historia*, que queda obsoleta con el periódico de ayer ; los medios de comunicación masivos, en definitiva[114]:

- Fabrican constantemente nuevas teorías para recontarnos lo que ya sabíamos o se revelan detalles ignorados que cambian por completo nuestro punto de vista.
- Siguiendo una moda, se imitará el pasado remoto o el pasado contiguo, se recurrirá a la nostalgia o al *shock* para conseguir la respuesta del consumidor.
- Un año se hablará de ciencia y el próximo de brujería.
- Es un axioma aceptado que "*las catástrofes venden periódicos*".

En resumen, Cornejo detecta en esta sociedad "*... un proceso, un movimiento constante, que exigirá a cada individuo, a través de la reflexión y la información, plantearse su propia vida, elegir su propio camino, defenderse, alimentarse y crecer en la medi-da que pueda, individualmente*". Los vínculos establecidos entre cultura y sociedad han dado lugar, por supuesto, a grandes polémicas, que han originado, en consecuencia, diversos puntos de vista. Autores como Kroeber & Parsons apuntan a que la cultura se halla formada por los sistemas simbólicos significativos que se transmiten en el curso del tiempo y configuran la conducta social y sus artefactos ; y la sociedad, a su vez, está constituida por individuos que comparten tales sistemas y que viven, por lo tanto, dentro de un conjunto de relaciones interpersonales y colectivas específicas. Una cultura es, según esta teoría, un modo de vida, mientras que una sociedad está compuesta por personas que viven de acuerdo con sus directrices[115]. Eric Hollander, psicólogo del comportamiento, afirmaba en 1987 que fue el antropólogo británico Edward Burnett Tylor[116] el primer estudioso que definió formalmente el término 'cultura': "*... esa totalidad compleja que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, el derecho, los principios éticos, las costumbres y cualesquiera capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad*". Tipicamente funcionalista, el punto de vista de Tylor, que comprende la cultura en términos aditivos, está claro que adolecía de falta de integración entre los distintos elementos. Un enfoque posterior, aunque antiguo ya también, es el de Linton[117], según el cual la cultura es "*... la configuración de la conducta aprendida y de los resultados de la conducta cuyos elementos constitutivos son compartidos*

---

[114] CORNEJO, P.A., 1978, "Presencia actual de 'lo siniestro'", en *Enciclopedia de la Psicología y Pedagogía (VI),* pp. 460 ss.

[115] KROEBER, A.L., y PARSONS, T., 1958, "The Concepts of Culture and Social System", en *The American Sociological Review*, Nº 23, pp. 582-83

[116] TYLOR, Ed. B., 1877, "Mr. Spencer's Principles of Sociology", en *Mind*, vol. 2, Nº 6, pp. 141-56 ; HOLLANDER, Edwin P., 2013, *Principios y métodos de la psicología social*, Barcelona, Amorrortu

[117] LINTON, R., 1945, *The Cultural Background of Personality*, New York, Appleton, Century & Crofts

y transmitidos por los miembros de una sociedad dada". Según el citado Hollander, tanto la definición de Linton como la de todos los autores que le siguieron, sobre todo en el campo de la Antropología, subrayan insistentemente tres aspectos interrelacionados[118]:

a) *Tradición* (continuidad de la cultura como fuente de directrices que permiten re-solver de modo rutinario los imperativos fundamentales de la existencia)

b) *Simbolización* (importancia de la experiencia no material ; transmisión de pensamientos y de información sin la presencia directa de los objetos mismos)

c) *Integración* (todas las sociedades humanas poseen instituciones interdepend-dientes).

Por otra parte, Kroeber, Kluckhohn y Untereiner señalaban en 1952 que la cultura consiste en "*...patrones explícitos o implícitos, de y para la conducta, adquiridos y transmitidos por medio de símbolos, que constituyen los logros definitivos de los grupos humanos, y comprenden sus materializaciones en instrumentos*". Con 'cultura explícita' se referían al *conjunto de conductas y de artefactos visibles*, y con 'cultura implícita' a las *actitudes y valores que gobiernan la conducta de los miembros de una sociedad*". La cultura, por tanto, penetra directamente en las construcciones que los individuos erigen en su ambiente, y en cierto sentido da forma a las expectativas y a las conductas. Así, para comprender el comportamiento de un hombre, es necesario tener cierto conocimiento de los símbolos que junto a sus definiciones se han convertido en parte de la *psique* de dicho individuo gracias a su experiencia en el contexto cultural. Las culturas, por otra parte, se hallan asimismo constituidas por supuestos importantes relacionados con la índole de las creencias acerca del mundo. Algunos de estos supuestos poseen bases concretas ; otros están orientados por componentes evaluativos que representan preferencias. Por ejemplo, la creencia de que la tierra es redonda es fundamental en la mayoría de las culturas humanas actuales. Sin embargo, existen grandes discrepancias acerca de la naturaleza del capitalismo, el tipo de gobierno más idóneo, etc. Todas estas consideraciones contribuyen, según el más arriba mencionado Hollander, a formar las instituciones de una cultura, y cada una de ellos se apoya en ciertos supuestos básicos que persisten a lo largo del tiempo. En ese sentido, la cultura popular de nuestros días no constituye ninguna excepción a la regla, al menos si aceptamos la definición antes citada de D.M. White. En toda sociedad humana existen valores, conservados tradicionalmente como parte de la 'cultura explícita'. A nivel individual, muchos de estos valores se manifiestan en forma de motivos persistentes y de gran alcance que plasman la conducta. Según ciertos autores, los valores culturales se presentan como un "*esquema de lo que es correcto*", pero na-

[118] HOLLANDER, op. cit., pp. 28 ss.

da más que un esquema. El grado en que un valor determinado se aplica realmente en la práctica cotidiana sufre amplias variaciones, ejerciendo algunos valores una influencia más uniforme que otros[119]. Una sociedad no podría conservar su coherencia y continuidad si la mayoría de sus miembros no compartieran ciertos valores significativos, que, lógicamente, facilitan la interacción social y garantizan la adaptación social de los diferentes individuos. Esto no tiene por qué implicar forzosamente que todos los sujetos compartan en la misma medida los valores. Lo que es más, en una misma sociedad pueden coexistir ciertos valores mayoritarios con otros minoritarios, proporcionando conflictos que son la base de muchos cambios sociales. Tales valores son aceptados, como ya hemos apuntado, no sólo como enunciados manifiestos con los que se compromete el sujeto, sino más bien como principios abstractos y generalizados que han sido internalizados durante el proceso de socialización. Los valores proveen los criterios de conducta generalmente aceptados que se expresan más específicamente a través de las normas sociales. Por lo general subsiste cierta tendencia a considerar a los valores como absolutos, debido al fuerte sentimiento emocional a que suelen estar ligados y por su utilidad para juzgar reglas, metas o acciones concretas ; no obstante, su formación y comprensión, como hemos visto, van evolucionando a lo largo de todo el proceso de socialización. La influencia de la cultura sobre la percepción ha ocupado durante mucho tiempo un lugar significativo en la Psicología Social. En general se admite que las experiencias y los énfasis particulares, inducidos a través de la cultura, son absorbidos como una parte vital del campo psicológico del individuo. Al sintetizar en 1969 el efecto de las variables culturales sobre las respuestas perceptuales en los seres humanos, Henry Tajfel sostenía que es po-sible agruparlos en tres categorías[120]:

a) *Prominencia funcional* (se relaciona con aquellos aspectos ambientales de una ultura que estimulan ciertas discriminaciones perceptuales, con respecto, por ejemplo, a los ‘alimentos comestibles y aceptables’)

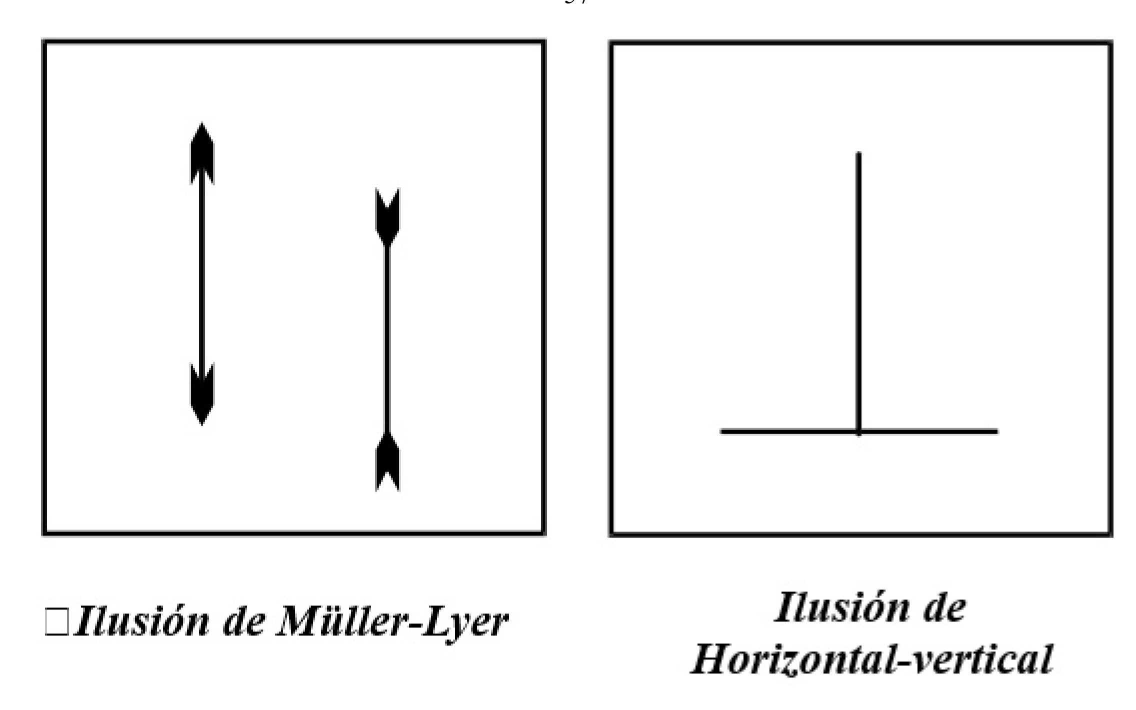
b) *Familiaridad* (se refiere a la frecuencia con que los individuos pueden estar expuestos a ciertos artefactos humanos, poco corrientes para quienes viven en otra cultura)

   - Ej.: Es notable la habilidad que tienen los niños en nuestra sociedad para diferenciar y reconocer marcas y modelos de coches, aún a distancia.

c) *Sistemas de comunicación* (incluyen principalmente al lenguaje como técnica de categorización y rotulación que suministra interpretaciones del mundo ya elaboradas).

---

[119] KROEBER, A.L., KLUCKHOHN, Cl. y UNTEREINER, W., 1952, *Culture: A Critical Review of Con - cepts and Definitions*, New York, Vintage Books
[120] TAJFEL, Henry, 1969, “Cognitive aspects of prejudice”, en *Journal of Social Issues*, Nº 25, pp. 79-97



Entre las investigaciones más interesantes sobre los efectos de la cultura en la percepción debemos mencionar especialmente aquellas en las que se comparan las respuestas de personas de diferentes culturas al mismo estímulo standard (generalmente una ilusión perceptiva como la de Müller-Lyer u otras similares, o un 'test proyectivo'[121]). Así, Allport, & Pettigrew realizaron en 1957 un estudio con el llamado 'trapezoide rotatorio'[122]. En una serie de estudios similares sobre diferencias culturales en las ilusiones geométricas realizadas por D. Campbell[123] expuso en 1964 a sujetos procedentes de más de 15 culturas diferentes (habitantes de EE.UU., así como de varias regiones de Africa) a di-versas clases de ilusiones. La idea que sirvió de base a los experimentos fue la denominada 'Hipótesis del Mundo como Trabajo de Carpintería': Cuando los individuos viven en un mundo cuadrangular, de ángulos rectos, pueden ser más susceptibles a las ilusiones, debido a las correcciones que introducen normalmente cuando encuentran ángulos en perspectiva. En general, los resultados confirmaron esta hipótesis orientadora. También se ha utilizado, en relación con los efectos psicológicos de la cultura, el test de Rorschach, pero más con un interés de

[121] AZNAR CASANOVA, Antonio, 2017, *La consciencia*, Conlicencia.com, Internet

[122] Para crear dicha ilusión se presentó a los sujetos un objeto que rotaba lentamente, parecido a una ventana, pero con las proporciones de un trapezoide, de modo que el borde más largo suscitase siempre en la retina una imagen más prolongada que el borde más corto, aunque este último se hallase más cerca. Cuando se lo examinaba en condiciones óptimas –a una distancia de 20 pies y con un ojo cerrado- se percibía por lo común un movimiento lateral en vez de una rotación ; la ventana parecía balancearse hacia delante y hacia atrás. Se trataba de comprobar la hipótesis de que la familiaridad con las ventanas y con otros objetos cuadrangulares que comparten los rasgos de aquéllas determinaría en las personas una mayor susceptibilidad a la ilusión, debido a las expectativas de forma que habían aprendido ; quienes vivían en una cultura desprovista de tales rasgos recurrentes se mostrarían menos susceptibles. Las hipótesis fueron verificadas utilizando como muestra a sujetos sudafricanos urbanos de origen euopeo y zulúes de aldeas de Africa del Sur. [ALLPORT, G.W., y PETTYGREW, Th.F., 1957, "Cultural Influence on the Perception of Movement: The Trapezoidal Illusion among Zulus", en *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, vol. 55, Nº 1, pp. 104-13]

[123] CAMPBELL, D., 1964, "Characteristics of a Conditioned Response in Human Subjects During Extinction Trials Following a Single Traumatic Conditioning Trial", ibid., vol. 68, Nº 6, pp. 627-39

psicodiagnóstico, como un instrumento capaz de determinar las regularidades perceptuales de los miembros de una misma cultura. Entre los muchos estudios de este tipo que se han realizado citaremos el de Bleuler & Bleuler de 1935, que, aunque algo antiguo, se ajusta perfectamente al procedimiento y al género de análisis que se suelen extraer a partir de este método. Estos investigadores encontraron que las respuestas de los nativos marroquíes exhibían un número significativamente más elevado de ‘detalles’ en cuanto a las manchas de tinta que el que suele observarse en las normas obtenidas con sujetos europeos. Desde un punto de vista psicodinámico, esto podría interpretarse como un signo de desorden mental. No obstante, sería más acertado suponer que lo que en realidad revela no es otra cosa que la importancia que se le da en la cultura marroquí a los elementos perceptuales[124]. Como es bien sabido, los individuos tienden a interpretar su mundo de acuerdo con el contexto situacional actual y con la experiencia anterior. Esto tiene lugar mediante un proceso de aprendizaje implícito que crea expectativas para la acción, tal como ha observado J.B. Rotter[125]. Pues, en efecto, la expectativa común de regularidades en el proceder constituye el cimiento de las normas y de los roles sociales. Las normas pueden variar de modo considerable dentro de una sociedad como consecuencia de la existencia de diferentes contextos situacionales y de los significados que éstos confieren a la acción. Sin embargo, hay formas muy generales de conducta culturalmente aprobadas para tipos particulares de situación (suelen hallarse codificadas en las leyes y enseñanzas religiosas de cada sociedad), y se espera que la mayoría de los individuos se ajusten a ellas:

a) Costumbres cuya transgresión no es castigada con severidad, salvo que se les asigne una importancia simbólica especial (v.gr., el apretón de manos como saludo)

b) Convenciones, o sea, normas que regulan aspectos significativos de la conducta y a cuya transgresión y eventual castigo, por tanto, se le otorga una mayor atención (v.gr., las necesidades corporales)

c) Tabúes.

Desde el punto de vista de la Psicología Social todas estas normas presentan dos aspectos interrelacionados:

a) Se distribuyen sobre una escala general en términos de gravedad creciente de la infracción

---

[124] BLEULER, M., y BLEULER, R., 1935, “Rorschach’s Inkblot Test and Racial Psychology: Mental Peculiarities of Moroccans”, en *Journal of Personality*, vol. 4, Nº 2, pp. 97-114

[125] ROTTER, J.B., 1954, *Social Learning and Clinical Psychology*, New York, Prentice Hall

b) Representan grados crecientes de amenaza para la sociedad organizada y para el bienestar de sus miembros.

De aquí podemos deducir que el funcionamiento de toda sociedad depende de la disposición de sus miembros para acatar ciertas demandas sociales, a cambio de que otros hagan lo mismo. Nos estamos refiriendo a los *roles*, o conductas esperadas de un individuo que ocupa una posición social en particular. Se les puede considerar normativos, en el sentido de que forman parte de las expectativas compartidas existentes en el seno de cualquier cultura. Desde un punto de vista práctico se trata de normas particularizadas que se relacionan con un individuo en una situación específica, en vez de con todos los individuos. Se puede afirmar que las normas tienen una importancia fundamental, en la medida en que todas las culturas tienden a mostrar continuidad. Todas las fuerzas, pues, que tienden a sostener a una cultura están dotadas de un gran poder, debido a la conveniencia para los individuos de preservar el modo de vida al cual se hallan acostumbrados. Este sentimiento no es una mera abstracción ; por el contrario, impregna profundamente la conciencia que tiene el individuo de su propio existir. Así, Lerner preguntó en 1957 a una serie de aldeanos turcos lo siguiente: "*Si Vd. no pudiese vivir en Turquía, ¿dónde querría hacerlo?*" La respuesta común de los aldeanos fue que no podían imaginar la vida en ninguna otra parte ... Cuatro años más tarde, esa misma aldea había sufrido tales transformaciones, que esas actitudes se habían modificado en gran medida. La percepción de nuevas alternativas, por tanto, es un proceso psicológico fundamental que actúa en el cambio social y que puede producir significativos efectos sobre una cultura. El contraste entre lo que es y lo que podría ser constituye un poderoso acicate para el cambio. En esto juegan un papel importantísimo tanto las innovaciones tecnológicas como el contacto con otras culturas. Existe un acuerdo generalizado acerca de la idea de que las características distintivas de una persona se hallan inextricablemente vinculadas a la sociedad en la que vive. Esta relación dialéctica individuo-sociedad surge directamente del hecho de que la personalidad se desarrolla como una función de la adaptación social y se manifiesta a dos niveles[126]:

- *Nivel externo*: Modos típicos de respuesta originados en las conductas adaptativas y en los roles
- *Nivel interno*: Características subyacentes del individuo, incluyendo el núcleo psicológico.

---

[126] LERNER, D., 1958, *The Passing of Traditional Society: Modernizing Middle East*, New York, Free Press of Glencoe

Cada individuo está dotado, como ya hemos dicho más arriba, de su campo psicológico, así como de los efectos menos conscientes de su experiencia anterior. Ambas características conforman el *concepto de sí mismo*, que constituye –no cabe la menor duda- el centro del funcionamiento de la personalidad. Las cualidades de esta última se originan en las complejas relaciones que se establecen en los primeros años de la vida entre las tendencias biológicas y las influencias sociales. Datos experimentales fehacientes obtenidos tanto con animales como a partir de seres humanos, indican que la experiencia precoz tiene efectos decisivos sobre la personalidad. Así, por ejemplo, se sabe que las privaciones sufridas durante los años formativos están asociadas a conductas y actitudes ulteriores del individuo. Draguns, por su parte, hace notar que en la cultura estadounidense y en muchas otras la distribución del asesinato, del incesto, de la no obediencia a los semáforos y del andar desnudo por las playas se conforman a una 'curva J' [127]. Otra manera de separar las diferencias culturales de la personalidad de las existentes en otros dominios de la conducta se basa en la distinción apuntada por Kelman entre sumisión e internalización. Aunque no sería muy prudente establecer una dicotomía, sí puede afirmarse que quien investiga la personalidad en varias culturas se interesa más por las conductas interiorizadas que por la actividad sujeta a influencias sociales externas directas. También, según el citado Bell, ha cambiado de significado el término 'sociedad', pues ya no se refiere a *un grupo de personas de buena cuna y maneras refinadas*, sino que ha llegado a comprender a *todos los individuos que constituyen una particular unidad social*[128]. La igualdad, por tanto, constituye la característica determinante de la sociedad de masas. Todo este proceso, como indica Bell, ha sido posible merced a la aparición de la producción y el consumo de masas, y a la consiguiente nivelación de los estilos de vida, una elevación de grado que, desde luego, conlleva el problema de "... *quién se ha convertido en el árbitro del gusto, en guía de la cultura*". Y no hay que ser ningún lince para descubrir que la susodicha función mediadora es desarrollada por los medios de comunicación de masas: las películas, la televisión, la publicidad, etc. Ellos se han convertido por

[127] La curva en J es una hipótesis de la matemática no lineal surgida de la teoría económica. Describe la evolución temporal de los efectos de una depreciación real de la moneda nacional en la balanza comercial de un país en una economía abierta. A corto plazo, el efecto en la cuenta corriente es negativo (valor de importación > valor de exportación). Solo con el tiempo conduce a una depreciación real de la moneda nacional y la mejora deseada en la cuenta corriente. La curva recibe su nombre por su parecido con la letra *J*. También en Ciencia política aparece la *Curva en J*, a partir del modelo desarrollado por James Chowning Davies para explicar las revoluciones políticas. Davies afirma que las revoluciones son una respuesta subjetiva a una repentina crisis después de un período largo de crecimiento económico. Davies llama a este fenómeno *privación relativa* y elabora una teoría en la que la frustración de las expectativas lleva a una acción colectiva que se retroalimenta con la frustración. Las expectativas de la acción colectiva podrían aumentar con el crecimiento de los niveles de desigualdad dentro de un país. [DAVIES, James C., 1962, "Toward a Theory of Revolution", en *Sociological* Review, vbol. 27, Nº 1, pp. 5-19 ; DRAGUNS, J.G., 1979, "Culture and Personality", en MARSELLA, A.J., THARPE, R. y CIBOROWSKY, T.J., *Perspectives on Crosscultural Psychology*, New York, Academic Press, pp. 179-207 ; MORALES CASTAÑEDA, Raúl, 2009, "La curva J, ¿un fenómeno general?", en *Análisis Económico*, Nº 56]

[128] BELL, op. cit., pg. 19

arte de birlibirloque en los nuevos mentores de la conducta[129]. Por lo general, las personas suelen sustentar posiciones firmes sobre cierto número de problemas de la sociedad contemporánea. Son precisamente estos posicionamientos – individuales o compartidos- los que se estudian en Psicología Social bajo la denominación de ‘actitudes’. Hay tantas definiciones de actitud como autores se han dedicado al tema ; no obstante, creemos que todas ellas se pueden sintetizar en la siguiente: “*Es un estado mental duradero y organizado respecto a un objeto o situación, aprendido a través de la experiencia, que predispone a la acción y que influye en la respuesta a ese objeto o situación*”. La mayor parte de las definiciones de dicho concepto parten de la idea de que las actitudes son *producto del aprendizaje*. William McGuire, aun siendo partidario de ese punto de vista, rompió en su momento una lanza en el sentido de proponer se investigue el papel que los factores geneticos y fisiológicos mantienen en la formación y cambio de las actitudes. Dicho autor advirtió acerca del recelo y temor que muchos investigadores mostraban con respecto a elaborar un análisis que tuviese en cuenta factores ambientales. Efectivamente, la doctrina genética se torna esencialmente triste cuando se la aplica a estos temas, ya que conduce ineluctablemente a la deducción de que las malas actitudes (como, por ejemplo, el *prejuicio racial*) son imposibles de cambiar y que los genes de actitudes malevolentes y egoístas tienden a incrementarse debido a su aparente funcionalidad de cara a la supervivencia del individuo. A pesar de esta preocupación, McGuire continúa insistiendo en que la hipótesis genética no es nada despreciable, por varias razones[130]:

a) El hecho de que una actitud pueda ser determinada en parte por factores genéticos no excluye la posibilidad de cambio, aunque, eso sí, limita considerablemente el espectro y el rango de las actitudes que puedan ser modificadas.

b) La dificultad para cambiar una actitud no es de por sí una desventaja, puesto que atañe a las ‘buenas actitudes en la misma medida que a las ‘malas’.

c) La doctrina genética no predica necesariamente que aquellos que poseen actitudes egoístas y autoasertivas tengan ventajas en cuanto a supervivencia, ya que puede darse el caso contrario: que lo que es pernicioso para la superviven- cia del *pool* genético del que el mismo es una muestra sea provechoso para la supervivencia de la sociedad en general, y viceversa.

d) Aunque la actitud indeseable tenga un desarrollo selectivo y una ventaja en la supervivencia en un determinado ambiente, queda la posibilidad de *cambiar el ambiente*.

---

[129] KELMAN, H.C., 1958, “Compliance, Identification and Internalization: Three Processes of Attitude Change”, en *Journal of Conflict Resolution*, vol. 2, Nº1, pp. 51-60

[130] McGUIRE, W.J., 1969, “Attitude and attitude change”, en LINDZEY, G. Y ARONSON, E. (eds.), op. cit., pp. 136-314

Desde una perspectiva similar a la anterior se advierte asimismo que la *inteligencia*, la *necesidad de aprobación social* y, según muchos autores, el *sexo* tienen una relación importante con la influenciabilidad y el cambio de actitudes. A éstos se añaden otros factores igualmente dignos de ser tenidos en cuenta: la *edad*, los *trastornos fisiológicos* y ciertas *intervenciones quirúrgicas y farmacológicas* que pueden afectar los sistemas de creencias de los sujetos, determinando su contenido actual o su apertura al cambio. Según el referido McGuire, si tales trastornos tienen un efecto sobre las actitudes, es natural que su tratamiento produzca aún un mayor efecto (véase, por ejemplo, el efecto que ocasionan muchas de las drogas y alucinógenos que se consumen hoy en día). Otro fenómeno que también se suele relacionar con la formación (o el cambio) de las actitudes es la *experiencia directa*. La aten-ción de los investigadores ha estado centrada en dos derivaciones de esta idea:

- Experiencia en forma de *simples incidentes traumáticos o salientes*.
- Experiencia en forma de *contactos repetidos*.

En cuanto a las 'instituciones totales', igualmente de gran influencia en la formación de las actitudes, entendemos por ellas *el ambiente que programa el tipo de estímulos que la persona recibe, las posibles respuestas que tiene a su disposición y las recompensas y castigos que le son administrados*. Como ejemplo de las mismas tenemos por un lado la infancia, y por otro las situaciones más exóticas que ocasionalmente se le presentan al individuo en el período adulto (p.ej., el *psicoanálisis prolongado*, más conocido como 'lavado de cerebro'[131]). Tanto las pautas de crianza utilizadas en una determinada cultura como las

[131] El lavado de cerebro, también conocido como *control mental*, *persuasión coercitiva*, *reforma del pensamiento*, adoctrinamiento o *reeducación*, es el concepto de que la mente humana puede ser alterada o controlada por ciertas técnicas psicológicas,[1] y consiste en la aplicación de diversas técnicas de persuasión, coercitivas o no, como la concesión selectiva de recompensas o dádivas. Se dice que el lavado de cerebro reduce la capacidad del sujeto para pensar críticamente o de forma independiente, para permitir la introducción de nuevos pensamientos e ideas no deseados en sus mentes, así como para cambiar e ideas no deseados en sus mentes, así como para cambiar sus actitudes, valores y creencias. Mediante esta estrategia psicológica, el dominante obliga a someter sus creencias, conducta, pensamientos y comportamiento a un individuo o socie-dad, con el propósito de ejercer sobre ellos reconducciones o controles políticos, morales o de cualquier otro tipo. El término *lavado de cerebro* fue utilizado por primera vez en inglés por Edward Hunter en 1950 para describir cómo el gobierno chino parecía hacer que la gente cooperara con ellos durante la Guerra de Corea. La investigación sobre el concepto también analizó la Alemania nazi, algunos casos penales en los Estados Unidos y algunas acciones de traficantes de personas. A fines de la década de 1960 y 1970, los experimentos MKUltra de la CIA fallaron sin el uso operativo de los sujetos que se esperaba, mientras siguió el debate científico y legal, y la atención de los medios sobre la posibilidad de que el lavado de cerebro fuera un factor importante cuando se usaba dietilamida del ácido lisérgico (LSD)[5] o durante la conversión de personas a grupos que se consideraban sectas. En el lenguaje informal, la expresión 'lavado de cerebro' también se emplea en un sentido figurado para describir el uso de la propaganda en la cultura para persuadir o influir en la opinión pública. [HUNTER, Edward, 1951, *Brainwashing in Red China*, New York, Vanguard Press ; CUEVAS-BARRANQUERO, José Miguel, 2016, "Evaluación de persuasión coercitiva en contextos grupales", en *Riuma*, Universidad de Málaga]

insti-tuciones de extorsión, confesión y cambio acompañadas de pérdida de los referentes habitua-les del sujeto tienen una incidencia innegable en la formación y la modificación de las actitu-des. Hay dos tipos de teorías paradigmáticas acerca de esta temática:

- Teorías desde el punto de vista del condicionamiento
- Teorías cognoscitivas.

Todo objeto de actitud sería, conforme con esto, un ‘estímulo condicionado’ que adquiere, por su repetida vinculación a uno ‘incondicionado’, la capacidad de provocar la respuesta que lógicamente sólo se seguiría de este último. El principal teórico que ha trabajado en esta vía es Staats, quien otorga mucha importancia al *valor condicionante del lenguaje* en lo que a la formación de actitudes se refiere: según él, cada vez que un sujeto experimenta emociones al escuchar una palabra, engendra una actitud hacia el objeto asociado con la misma y la intensidad tímbrica con que ha sido pronunciada[132]. Las teorías basadas en el *condicionamiento instrumental* (de ‘ensayo y error’), por otra parte, se ocupan del componente comportamental en relación con *el carácter de refuerzo que posee la recompensa social* (alabanzas, aprobación, aceptación, ...). Insko y Cialdini demostraron en 1965 que este efecto reforzante de la aprobación social lo pueden producir incluso personas estímulo no vistas, haciéndose pasar por entrevistadores profesionales. Lott & Lott dicen a este respect-to[133]: “*Cuando una persona es recompensada en presencia de otras (estímulo personal neutro), se forma en aquélla una actitud positiva hacia éstas*”. En un experimento llevado a cabo por los mencionados Insko y Cialdini[134], 60 grupos compuestos cada uno por 6 estudiantes de 3er Grado jugaron una serie de 4 sesiones de Bingo donde se controlaron los patrones de triunfo o derrota. Cada grupo estaba compuesto por 3 pares de amigos, y se eligió a un miembro de cada par para participar activamente en el juego y poder optar a un premio, mientras que el otro miembro se limitaba a observar y no tenía opción a premio alguno. Se tomaron medidas de la atracción interpersonal entre los miembros del grupo de jugadores, de las reacciones afectivas a las ganancias propias y del compañero, así como del aprendizaje incidental. Se llegó a una confirmación general de la hipótesis de que tanto los jugadores premiados y sus observadores adquirirían más actitud positiva hacia los demás miembros del grupo que los jugadores no premiados y sus observadores. Por añadidura, se encontró que tanto las reacciones afectivas por triunfo o derrota como las medidas de aprendizaje inciden-

---

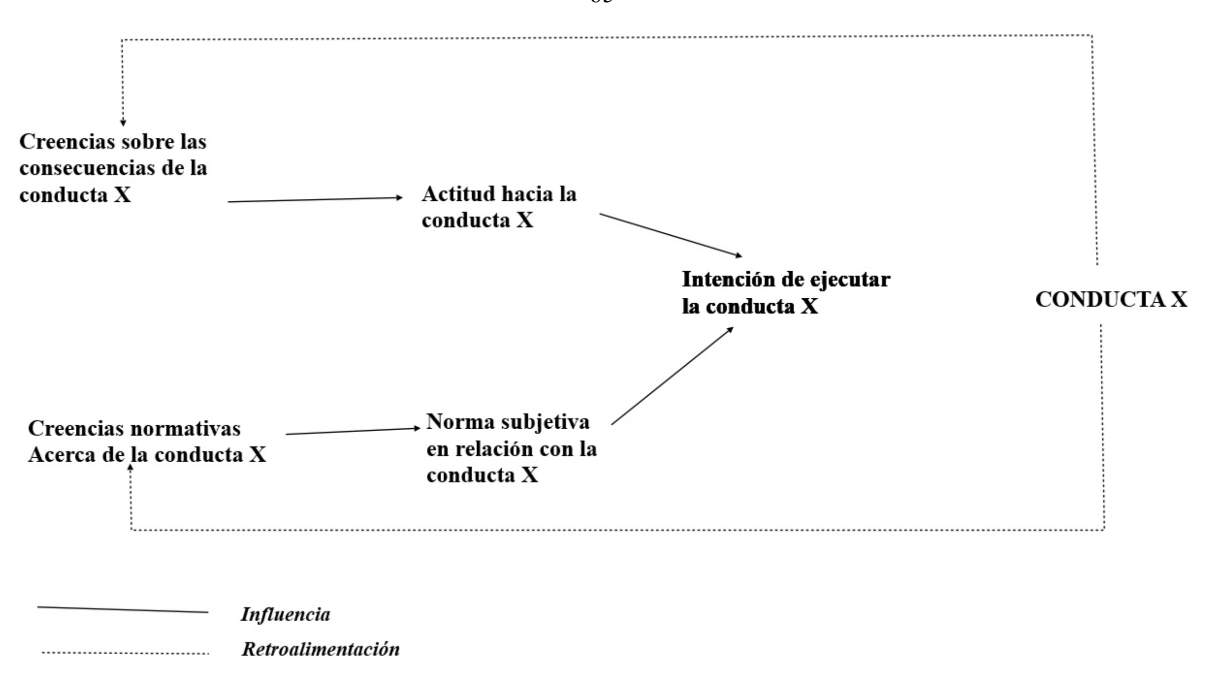
[132] STAATS, A.W., 1968, *Aprendizaje, lenguaje y cognición*. México: Trillas
[133] LOTT, Albert J., LOTT, Bernice E., y MATTHEWS, Gail M., 1969, “Interpersonal Attraction among Children as a Function of Vicarious Reward”, en *Journal of Educational Psychology*, vol. 60, Nº 41, pp. 274-83
[134] INSKO, Ch.A., y CIALDINI, R.B., 1965, *A Test of three Interpretations of Attitudinal Verbal Reinforcement*, American Psychological Association

tal estaban apreciablemente asociadas con el afecto hacia ciertos miembros de cada grupos por jugadores y observadores.

Entre las teorías *cognoscitivas* cuyo papel explicativo se ajusta mejor al tema del cambio de actitud que a la propia formación de las mismas, la más interesante es tal vez la de Daryl Bem, de la Cornell University[135], quien basó su investigación en modelos silogísticos del razonamiento humano. Según él, para la formación de esta actitud se requieren *dos premisas* y *una conclusión*: la premisa menor del silogismo no sería más que *la categorización o predicación de un atributo a un sujeto*, mientras que la premisa mayor consistiría en *una evaluación afectiva*, una reacción emocional, sentimental ante la predicación hecha en la primera proposición. Sería en la conclusión del razonamiento donde se produciría la actitud propiamente dicha. Por otra parte, Bem opina que una actitud no solamente cabe originarla en las conclusiones de diferentes silogismos separados, sino que puede ser el punto de llegada de toda una cadena de silogismos engarzados entre sí, donde la conclusión de uno sirve de premisa mayor del siguiente, y así sucesivamente. Esto constituiría la *estructura vertical* de la actitud. En cambio, los silogismos no encadenados, que difieren en sus términos medios, pero que llegan todos a una misma conclusión, constituirían la *estructura horizontal* de la actitud. El examen de las estructuras horizontales y verticales de las actitudes serviría para conocer la fortaleza y la complejidad de las mismas. Otra teoría con fuertes ingredientes cognoscitivos, aunque utilizando conceptos de aprendizaje, es la ya citada de Fishbein & Ajzen. Según estos autores, *las experiencias que una persona tiene a lo largo de su vida conducen a la formación de diversas creencias acerca de objetos, acciones y eventos*. Sin embargo, en un determinado momento las actitudes de una persona hacia un objeto se apoyarán en sus 'creencias salientes' sobre el mismo. Se refieren los autores a desarrollar *esas pocas creencias del conjunto total de ideas que existen hacia un objeto cuyo papel y acción es determinante en la configuración de la actitud*.

---

[135] Aristóteles consideraba la lógica como un método de relación de términos. Los silogismos aristotélicos buscan establecer la relación entre dos *términos*: un *sujeto* y un predicado, los cuales se unen o separan en juicios. La aparición de posibles *conclusiones* sobre la relación entre estos dos términos surge de su comparación, por medio de *juicios*, con un tercer término que hace de término medio (*tertium comparationis*). La lógica silogística trata de establecer las leyes que garantizan que, de la verdad de los *juicios comparados,* o premisas, se pueda obtener con garantía de verdad un nuevo *juicio verdadero,* o conclusión. [PARRA, Alejandro, 2013, "Daryl Bem y el estudio de la precognición en imágenes eróticas", en *El Ojo Crítico*, Nº 71, Internet ; BEM, Daryl J., 1972, "Self-Perception Theory", en *Advanced Experimental Social Psychology*, vol 6, Carnegie-Mellon University ; LUKASIEWICZ, Jan, 1957, *Aristotle's Syllogistic from the Standpoint of Modern Formal* Logic, Oxford, Clarendo Press ; CLARK, Joseph T., 1952, *Conventional Logic and Modern* Logic, Woodstock College Press]



El factor crucial para la formación de las actitudes sería la fuerza de la creencia', dependiendo ésta del grado de probabilidad en que según la persona ese predicado atribuído al objeto de su actitud es verosímil. Como conclusión, los autores proponen, para calcular la fuerza determinante de una actitud, realizar *el sumatorio de todos los productos de la evaluación afectiva de cada uno de los predicados conceptuados por la probabilidad subje-tiva que tiene cada uno de aparecer*. Las actitudes, evidentemente, pueden variar a lo largo de la vida de la persona ; entendemos por *cambio de actitud* el estudio de las condiciones en las cuales las posiciones individuales o colectivas cambian de sentido o intensidad. Germaine de Montmollin comenta lo siguiente[136]:

> "La lectura de un artículo periodístico, una emisión de radio o televisión, el discurso de un candidato en las elecciones al que escuchamos en el patio de una escuela, una conversación con un amigo, un vecino o un colega, todo ello puede llevarnos a tomar posición respecto a un problema, una persona o un grupo social, o bien puede hacernos cambiar de opinión debido a que los argumentos utilizados nos han convencido. El artículo de periódico, la emisión de radio o televisión, el discurso del candidato, el alegato del amigo o del compañero de trabajo, todos ellos constitu-yen *comunicaciones persuasivas* de cuyo estudio se encarga la psicología social".

Desde los trabajos de la 'Escuela de Yale', que marcaron el inicio del estudio experimental del cambio de actitudes, la lista de los factores analizados se ha prolongado exponencialmente ; por otra parte, los diseños experimentales han ido evolucionando paulatina-

[136] MONTMOLLIN, Germaine de, 1958, "Les processus d'influence sociale", en *L'Année Psychologique*, vol. 55, Nº 2, pp. 427-447

mente hacia una mayor complejidad[137]. En ese sentido, la idea ya sugerida por Hovland[138] de que dicho cambio puede ser descrito como un 'proceso estocástico', es decir, como *una secuencia de etapas que se condicionan recíprocamente*, es captada actualmente, tras ser retomada y sistematizada por el citado McGuire, por todos los investigadores en sus grandes líneas, si no ya en sus detalles. Las sucesivas etapas del proceso de cambio, en su opinión, son las siguientes:

ATENCIÓN – COMPRENSIÓN – ACEPTACIÓN – RETENCIÓN - ACCIÓN

No obstante, hay bastantes autores que niegan la *fase de Aretención* ; para ellos, en efecto, sería más justo referirse a una consolidación de la nueva actitud, para establecer así una diferencia entre efectos a corto y a largo plazo. McGuire, por su parte, no cree necesario integrar en el esquema secuencial una etapa que Janis y Hovland estimaban necesaria, a saber, la de evaluación, que precedería a la de *aceptación*[139]. Montmollin, por su parte, cree personalmente que los desarrollos actuales de la investigación en este campo exigen esa fase, entendiendo por 'evaluación' dos conceptos bien diferenciados:

a) *Evaluación de la conclusión del mensaje* (el receptor se centra sobre el mensaje e intenta evaluar la validez de la opinión expresada, en base a los argumenttos y a los contraargumentos que pudieran esgrimirse)

b) *Evaluación de las consecuencias anticipadas del acuerdo o desacuerdo so bre la conclusión* (el receptor, centrado sobre las personas, la fuente, él mismo, los posibles testigos, se inclinará hacia la opinión expresada si espera consecuencias agradables de su acuerdo o desacuerdo o consecuencias desagradables de su desacuerdo ; en caso contrario mantendrá su punto de vista).

---

137 RAMOS MINUTTI, M., *El inicio de la teoría de los efectos. Hovland y la escuela de Yale*, Internet
138 COELLO MARTELL, J., 2012, *Carl I. Hovland, la persuasión y el cambio de actitud*, Internet
139 JANIS, I.L., y HOVLAND, C.I., 1959, "An Overview of Personality Research", en JANIS, I.L., y HOVLAND, C.I. (eds.), *Personality and Persuasibility*, New Haven, Yale University Press, pp. 1-28

Mediación social y globalización

Según Manuel Martín Serrano, y coincidiendo con el anteriormente citado Bell, la participación de los medios de comunicación de masas en la elaboración de una representación de lo que sucede en el mundo se inicia cuando lo que él llama 'institución mediadora' u otros agentes sociales (v.gr., agencias de noticias, consejo de redacción, censo- res, etc.) seleccionan determinados aconteceres para hacerlos públicos. Este fenómeno es objeto de la 'Teoría de la Mediación Social', que según este autor ofrece una nueva temática en Ciencias Sociales[140]: *"La teoría de la mediación considera que lo relevante en el análisis del cambio social, no es que determinado componente del medio humano sea objeto, modelo u objetivo ; sino el proceso mismo por el que los objetos son relacionados con los objetivos mediante modelos y el permanente movimiento que lleva a todo modelo a objetivarse, y a todo objeto a constituirse en portador de la mediación",* en el estudio de la producción, transmisión y utilización de la cultura, a partir del análisis de los modelos culturales y de sus funciones. Martín Serrano continúa diciendo lo siguiente:

> "Estos estudios son especialmente necesarios cuando la cultura se utiliza como un procedimiento de dominación. Así ocurre en los fenómenos de trasculturización, como se observa cuando una sociedad destruye las señas de identidad de otra ; y también sucede en los procesos de control social, cada vez que se propone una visión preestablecida del mundo y de lo que sucede en el mundo, para influir sobre la conciencia de las personas".

En el marco de lo que se ha dado en llamar *globalización*, de la que desde distintos ámbitos y tendencias se intenta definir como "… *fenómeno sobre el cual se instalan las formas de reorganización del mercado y del poder, y se estructura el muevo mapa cultural y de los órdenes simbólicos*"[141], diversos fenómenos y dicotomías provenientes de la Modernidad se reexpresan, como muestra de la mutación sociocultural y también como estrategias propias del reacomodo del capital y de la recomposeción del poder, en forma de cinco procesos básicos[142]:

a) Redimensionamiento de las instituciones y los circuitos de ejercicio de lo público: Pérdida de peso de los organismos locales y nacionales en beneficio de los conglomerados transnacionales.

[140] MARTIN SERRANO, Manuel, 1985, "La mediación de los medios de comunicación de masas", en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas I*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 142-43
[141] QUIJANO VALENCIA, Olver, 2005, "Globalización, economía y cultura", en *Lumina*, No 5, Universidad de Manizales (Colombia), pg. 11
[142] GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1999, "La globalización e interculturalidad narrada por los antropólogos", en *Maguaré*, Nº 14, Universidad Nacional de Colombia (citado por QUIJANO VALENCIA, op. cit., pg. 12)

b) Reformulación de los patrones de asentamiento y convivencia urbanos.

c) Reelaboración de 'lo propio'

d) Redefinición del sentido de pertenencia e identidad.

e) Paso del ciudadano como representante de una opinión pública, al ciudadano como consumidor interesado en disfrutar de una cierta 'calidad de vida'.

La nueva sociedad que se va conformando, "... *al dar paso a fenómenos como la elasticidad y el nomadismo cultural, la hibridación, la heterogeneidad, las comunidades díaspóricas y multilocalizadas, entre otros*, localiza el debate en torno a tres puntos[143]:

1) Globalización como americanización, usacentrismo, mcdonalización, Disneylandia global, shopping gloal y cultura etándar.

2) Globalización vernácula y desde abajo: fomaciones sociales emergentes, nuevas interlocuciones y resistencias.

3) Globalización como confluencia cultural y travestida.

Bell expresa algo parecido cuando dice: "*Los nuevos 'artífices del gusto' enseñan a los individuos el estilo de vestimenta, de decoración, de construcción, el gusto por el arte, los vinos que vale la pena coleccionar, los quesos que hay que comprar, en suma, el estilo de vida adecuado a su nueva posición de clase media*". Dwight Mac Donald, por su parte, hace una matización a todo esto que venimos diciendo ; él no es tan optimista y complaciente como Bell y opina lo siguiente (subrayado nuestro)[144]:

> "Durante casi dos siglos la cultura occidental ha representado en realidad dos culturas: la de tipo tradicional, a la que definiremos como *Alta Cultura*, reflejada en los libros de texto, y la narrativa, fabricada para el mercado. Esta última puede ser definida como *Masscult*, desde el momento en que no se trata verdaderamente de cultura. El Masscult es una parodia de la Alta Cultura, ... Y la enorme producción de los nuevos medios de comunicación como la televisión, la radio y el cinematógrafo es casi enteramente Masscult".

---

[143] OCAMPO, José Antonio, e.a., 2002, *Globalización y desarrollo*, Brasilia, COPAL, pp. 16 ss. ; FERNÁNDEZ CARRIÓN, Miguel Héctor, 2006, *Avance sobre la globalización, gobernanza y población mundial*, Eumed.net

[144] MacDONALD, Dwight, 1969, "Masscult y Midcult", en VARIOS, *La industria de la cultura*, op. cit., pp. 68 ss

Alberto Abruzzese añade lo que sigue[145]:

> "En la sociedad de masas el sistema de producción y reproducción de la cultura se organiza de acuerdo con criterios de tipo industrial y como tal se desvincula de las reglas del pasado, pero subyace también a nuevos condicionamientos. Por ejemplo, el artista ya no depende de una corporación como en la época medieval o de un mecenas como en el Renacimiento, sino directamente de los vínculos con el mercado artístico. En términos generales los autores se transforman tendencialmente en pro-ductres asalariados (proletarización del trabajo intelectual) ; los textos se estandarizan y elaboran en formas que aseguren la máxima difusión (serialidad de los productos de la industria cultural); los destinatarios dedican a los textos el mismo tipo de fruición afectiva y efímera que dedican a los bienes de consumo y a las modas".

Para MacDonald, este fenómeno del 'Masscult' es "*... un hecho nuevo en la historia*". Y no sólo por su baja calidad: "*El Masscult es malo de una manera nueva: no tiene siquiera la posibilidad teórica de ser bueno. Hasta el siglo XVIII, el mal arte era de la misma naturaleza que el buen arte, se producía para el mismo público y aceptaba los mismos modelos. Pero Masscult es algo muy diferente: no es sencillamente un arte fracasado, es no-arte. Es, sin más, antiarte*". MacDonald utiliza a este respecto la siguiente cita de André Malraux (de 'Arte, arte popular e ilusión popular', 1951), que nos parece bastante 'ad hoc': "*Existe una narrativa de masas, pero no un Stendhal de las masas ; hay una música destinada a las masas, pero no hay ningún Bach, o Beethoven, por mucho que se diga ... Si existe un solo término ... es porque hubo un tiempo en que la distinción entre las dos cosas no tenía ningún significado. Entonces los instrumentos tocaban verdadera música, porque no existía otra*". Algo muy parecido a esto es lo que el músico español Felipe Pedrell[146] comentaba a finales del siglo XIX acerca de la *ópera italiana*, o 'música dramatizada' como la llamaba él, a cuya funesta moda había tenido que doblegarse la música en nuestro país por diversas razones que sería ocioso presentar aquí. Según el compositor catalán, dicho género, con todos sus evidentes méritos (había sido cultivado con singular fortuna por los italianos hasta Paisiello y por los alemanes hasta Mozart, e incluso se podía citar a algunos músicos españoles, como Arriaga o Martín y Soler, que habían producido obras nada despreciables en ese sentido), llevaba dentro de sí el germen y la corrupción en forma de 'virtuosità', 'fioritura', 'rivolti', 'caballete', etc., cuyo abuso dio lugar a una especie de "*calcomanía vocal*" sin valor musical alguno. Y eso era precisamente lo que arrasaba en- tre la audiencia; Bretón de los Herreros refleja esta situación en un poema satírico titulado *El furor filarmónico*, del que citamos unos fragmentos:

---

145 ABRUZZESE, Al., 2004, "Cultura de masas", en *Cuadernos de Información y Comunicación*, Nº 9, pg. 190

146 PEDRELL, Felipe, 1991, *Por nuestra música*, Universidad Autónoma de Barcelona

No más, no más callar ; que ya en mi seno
tanta bilis no cabe, Anfriso mío,
y tanta indignación, tanto veneno.

¿Yo sufrir el armónico extravío
que así enloquece al grave castellano?
¡Yo que de castellano me glorío!

¿Yo sufrir que el gorjeo de un soprano
muy más al pueblo estólido conmueva
que el ruso combatiendo al otomano?
....

¿Qué la letra de un aria, honor de Apolo
aprenda de memoria un lechuguino
y que a León desprecie y a Gil Polo?

¿Que me pruebe en añejo pergamino
Descender de Gerón, y yo le vea
Adulador de un 'buffo' transalpino?

¿Que el sentido común negado sea
Por la melíflua turba a quien ignora
Lo que esun calderón y una corchea?

¿Que hasta par vender plato de Alcora
En escala cromática se grite
Y anuncie el diapason a una aguadora?

La principal diferencia entre ambos conceptos de 'cultura' reside, según MacDonald[147], en que el 'Masscult' "*... no ofrece a sus clientes una catarsis emocional ni tampo- co una experiencia estética, porque estas cosas requieren un esfuerzo. La cadena de producción muele un producto uniforme cuyo humilde objeto no es ni siquiera la diversión, pues también ésta presupone vida y, por lo tanto, esfuerzo, sino que es simplemente la distracción. Puede ser estimulante o narcótico ; pero debe ser de su público porque 'está complete-*

[147] MacDONALD, op. cit., pp. 70 ss.

mente sujeto al espectador'. Y no da nada a cambio". Porque la tendencia de la moderna sociedad industrial consiste, precisamente, como venimos diciendo y Mac Donald recalca, en transformar al individuo en un 'hombre de masa', es decir, en "... *una gran cantidad de personas incapaces de expresar sus cualidades humanas porque no están ligadas unas a otras ni como individuos ni como miembros de una comunidad*". A lo único que se sienten ligados es a ciertos 'factores personales, abstractos, cristalizantes': un *partido de fútbol*, una *liquidación*, un *linchamiento*, un *partido político*, un *programa de televisión*, etc. En opinión de MacDonald, el 'hombre de masa' no es más que un constructo teórico, una espe-cie de ideal para algunos, de momento inalcanzable. El cree, en efecto, que no pudo existir una cultura de masas hasta que no existieron 'las masas', tal como hoy las entendemos, o sea, como *el resultado del desarraigo, por parte de la Revolución Industrial, de las gentes de las comunidades agrícolas y su apiñamiento en las ciudades que crecieron en torno a las fábricas*. En ese sentido, y dentro de ciertos límites, el 'Masscult' es una continuación del arte popular, pero con más diferencias que semejanzas: el segundo era una especie de institución del pueblo, mientras que el primero no es más que el resultado de un montaje comercial y publicitario. Constituye, según este autor, "... *una fuerza revolucionaria, que rompe las antiguas barreras de clase, de tradición y de gusto, disolviendo toda distinción cultural ; mezcla y revuelve todo, produciendo lo que podría definirse como 'cultura homogeneizada'*". Y concluye este razonamiento diciendo: "*El Masscult es algo muy, muy democrático: rechaza la discriminación contra o entre cualquier cosa o cualquier persona. Todo es agua para su molino, y de él sale finalmente molido ... Hoy en día, en los EE.UU., las exigencias del público -que se ha transmutado, partiendo de un restringido grupo de conocedores, en un vasto grupo de ignorantes- se han convertido en los criterios principales del éxito*". El anteriormente mencionado Abruzzese insiste, abundando en la misma idea[148]:

> "Los conceptos de la cultura como autoridad o como conjunto de valores arraigados en la tradición popular de una nación tienden a mezclarse en el carácter dinámico, abierto y relacional de los medios de comunicación que, cada vez más industrializados, conquistan mercados cada vez más amplios. Por ello la expresión 'comunicación de masas' se utiliza frecuentemente como sinónimo de 'cultura de masas'. En estas denominaciones, sin embargo, se refleja el eco de un prejuicio ideológico. La definición 'comunicación de masas' es utilizada solo aparentemente en sentido descriptivo. De hecho, en el término 'masa' hay implícito un juicio de valor negativo que connota al público de los media como entidad informe e indiferenciada. El uso de la expresión 'comunicación de masas' revela la naturaleza de una disciplina nacida bajo la influencia de tradiciones de pensamiento aristocrático, altoburgués o marxista".

[148] ABRUZZESE, op. cit., pp. 190-91

En una línea similar, Carlos Barbáchano se refiere al concepto estadístico de 'espectador medio' que suelen aducir las productoras cinematográficas para justificar ciertas tendencias del cine actual de consumo, que para él no es más que una coartada tras la que se ocultan la falta de talento y la carencia más absoluta de escrúpulos: "*En su nombre se pepetran las más incalificables agresiones a su propia libertad, escudandose, la mayoría de las veces, en un paternalismo de la peor ley*", y apostilla[149]:

> "Amparándose en un concepto que se puede calificar de racista, el de espectador medio, el gran engranaje industrial en que se traduce el cine se ha creado a sí mismo y ha impuesto, por la fuerza del dinero, a los destinatarios de sus obras, unas normas que no han sido casi nunca ... progresivas o de estímulo, sino de carácter restrictivo e intencionadamente 'igualador por lo bajo'. El mitico espectador medio del que tanto se habla, sobre el que se escribe y en función del cual se trabaja en teoría, es un ser amorfo, cuya edad mental se sitúa en la púbertad o prepubertad, y al que se procura mantener en un nivel de evidente retraso intelectual, y en ocasiones incluso humano".

Algo parecido a esto es lo que ocurria durante la primera mitad del siglo XIX en el terreno de la ópera, en función del nuevo público burgués, producto de la Revolución Francesa y del progreso industrial, que empezaba a aflorar por aquel entonces, caracteri- zado como sigue por los autores de 'Historia de la Música Clásica'[150]:

> "La revolución social a finales del siglo XVIII, que se prolongó durante el XIX, trajo consigo el fin del mecenazgo, que estaba directamente relacionado con el poder aristocrático. Los compositores del período clásico trabajaban para la corte, a veces para la iglesia local, y componían su música para situaciones concretas. Naturalmente, esto refleja el gusto de quien los contrataba y, en general, el modo de actuar de aquel período. A finales de siglo, la clase media se convirtió en un grupo social cada vez más poderoso, gracias a lo cual se produjo un desplazamiento gradual de la cultura, que pasó de las manos exclusivas de la reducida y educada audiencia aristocrática a un público por lo general carente de gusto y sofisticación ; este desplazamiento tuvo ciertamente un papel decisivo".

Para ese público de nueva cuña que acudía a los espectáculos (ya fueran teatrales, músicales u operísticos), por otra parte, esa actividad tenía por regla general un carácter más social que propiamente cultural, como lo refleja Anne Martin-Fugier[151]: "*Una dama se conduce en un palco como si estuviese en su salón: no sale de él para pasearse por los pasillos ; recibe en él a sus amistades con la misma etiqueta que en casa, y acepta que le presenten personas de sus relaciones*". El palco teatral, por tanto, era más que nada un salón

---

[149] BARBÁCHANO, Carlos, 1973, *El cine, arte e industria*, Barcelona, Salvat
[150] VARIOS, 1983, *Historia de la Música Clásica*, Barcelona, Planeta, pg. 161
[151] MARTIN-FUGIER, Anne, 1992, "Los ritos de la vida burguesa", en VARIOS, *Historia de la vida priva da 7*, Madrid, Taurus, pg. 215

cuya intriga doblaba la del espectáculo en sí ; el descenso de calidad en las manifestaciones musicales, por tanto, no se hizo esperar. Este fenómeno se desarrolló con especial virulencia en Italia, país donde, como constata Michel Hoffmann[152], prácticamente desapareció la música instrumental, y toda la producción queda restringida al campo de la ópera, género en el que también se alcanzaron los niveles de calidad más bajos de toda la historia musical, ya que "*... en conjunto, los oyentes no se apasionan más que por los 'adornos', que valorizan la voz de los cantantes (y la melodía, deliberadamente simplificada, desaparece bajo esos adornos) ; el 'bel canto' lo domina todo, y el 'aria de bravura' es esperada con impaciencia ; lo mismo que en el violín de Paganini, es el virtuosismo el que domina sobre todo*" (compárese lo aquí descrito con lo que en la actualidad está aconteciendo en relación al cine de alto presupuesto con efectos especiales a mansalva). En realidad, y como es de suponer, la 'música instrumental' continuó existiendo en Italia, aunque –eso sí- a duras penas y con una calidad artística generalmente más bien mediocre, sin comparación posible con lo que se estaba haciendo en Europa Central por la misma época. Los compositores operísticos del momento como Donizetti, Rossini y Verdi –por sólo citar tres ejemplos- compusieron durante toda su vida numerosa música orquestal, religiosa y de cámara, que en gran parte ha sido olvidada, probablemente con justicia. Para Alfred Einstein[153] existió efectivamente un interés político por parte de la Casa de Habsburgo que justificara este fenómeno, y A.J.B. Hutchings, en una linea parecida, intenta dar una explicación socio-histórica del mismo[154]:

> "Antes de Garibaldi, Cavour y otros que les sucedieron en su lucha por conseguir una nación unificada, Italia era un país de decadentes estados feudales, y su pueblo llano y la mayoría de sus ciudadanos resultaban pobres y analfabetos comparados con los habituales de los teatros de ópera de Viena y París. El afortunado compositor nativo tenía que abastecer a públicos que gustaban de las voces hermosas, y deseaban oírlas desplegarse en arias de *bravura*, *coloratura* o *bel canto*, cavatinas y dúos, durante los cuales la función de los instrumentos constituía sólo el acompañamiento. El público exigía también lo que se llaman situaciones fuertes en la tragedia, e intríga y caricatura en la comedia".

De acuerdo con los anteriores, el ya citado Scholes[155] dice que las obras de Donizetti, Bellini y Rossini, los principales autores del período de la ópera italiana a que nos estamos refiriendo (a los que quizás habría que añadir al Verdi de la primera época), "*... ofrecen mucha buena música (generalmente melodías sobre una base armónica sencilla), pero el*

---

152 HOFFMANN, Michel, 1973, "La música en Italia", en VARIOS, *La Música, 2 (Los hombres, los instru mentos, las obras)*, Barcelona, Planeta, pg. 236
153 EINSTEIN, Alfred, 1991, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, pg. 262
154 HUTCHINGS, A.J.B., 1972, "El siglo XIX", en VARIOS, *Historia General de la Música III*, Madrid, Istmo, pp. 233-34
155 SCHOLES, op. cit., pg. 706

aspecto dramático ocupa un nivel secundario con respecto al musical ; el motivo que conduce a la audiencia a escucharlas es más disfrutar del canto que paladear el arte del drama musical'. En opinión de Hamel & Hürlimann[156], por otra parte, músicos como Rossini o Meyerbeer desperdiciaron un talento innegable en aras del éxito ante la audiencia; así, el primero de ellos "*... fue un músico nato, de un gran talento natural ; si su obra, en su totalidad, no perduró, se debe al hecho de que derrochó su talento, con una falta absoluta de sentido critico, en determinadas formas musicales, muy discutibles desde el punto de vista artístico, que le ofrecía su época*". Y algo parecido se puede afirmar de los otros compositores italianos de óperas del momento ; Hutchings dice lo siguiente sobre Gaetano Donizetti[157]:

> "Es cierto que si deseáramos poner de manifiesto las características más 'pompiers' de la ópera popular italiana probablemente no hallaríamos mejor material que los melodramas de Donizetti, a pesar de que su desvergonzada alianza de situaciones violentas con tonadas pegadizas, armonías de reserva y conjuntos o coros que imitan servilmente al unísono las frases de un protagonista, a veces son desafíos a los grandes cantantes, como en *Lucia*, y también inesperados estremecimientos dramáticos, tensas escenas que llevan al compositor del melodrama al drama".

El caso de Gaetano Donizetti, no obstante, pensamos que tal vez habría que considerarlo aparte, puesto que su formación musical como compositor operístico de la mano del músico alemán de 2ª fila *Simone Mayr* (1763-1845) –gran admirador de Beethoven, dicho sea de paso ; incluso le dedicó una composición nada desdeñable como homenaje- le confirió un indudable dominio técnico a la hora de componer (la eficacia de su orquestación resulta innegable) del que la mayor parte de sus compatriotas carecían. Hutchings, por otro lado, comenta irónicamente lo siguiente acerca de Vincenzo Bellini: "*Probablemente no podríamos escuchar hoy a Bellini durante todas las noches de una semana, pero hay que decir que muchos de sus contemporáneos lo hicieron*". Y, efectivamente, así fue, pero las opiniones fueron diversas ; Wagner lo admiraba, probablemente a causa de su sensibilidad literaria, y Verdi intentó mostrarse complaciente diciendo: "*Bellini tenía cualidades poco frecuentes, que ningún conservatorio podía darle, y carecía de todo lo que los conservatorios hubieran debido enseñarle*". Pero el testimonio de Liszt, en cambio, no resulta muy elogioso que digamos[158]:

> "La indolencia más absoluta de la imaginación, la desidia más completa en este agradable y joven caballero, este Bellini todo pálido, delicado, endeble y blando, que parece envuelto en un aura de tísico, con su elegante despreocupación, su *disinvoltura* melancólica de intelectual y sus hábitos de médico, todo esto le ha llevado a preservar de la destrucción a una antigua tradición de ópera italiana sin preguntarse si

---

[156] HAMEL, Fred, y HÜRLIMANN, Martin (dir.), 1970, *Enciclopedia de la Música (I),* Barcelona, Grijalbo, pg. 295
[157] HUTCHINGS, op. cit., pp. 235-36
[158] EINSTEIN, op. cit., pg. 255

se ajusta a las condiciones intelectuales de nuestro siglo y a nuestra necesidad de la verdad dramática o, cuando menos, de la verosimilitud".

Stendhal[159], en su 'Vida de Rossini', establece con toda claridad la diferencia de actitud entre las óperas de Rossiní y las de su contemporáneo alemán Carl Maria von Weber, y Arthur Jacobs lo refleja como sigue, sirviéndonos su cita como colofón de este apartado[160]:

"... la tempestad de *El Cazador Furtivo* representa la agitación de la naturaleza, el horror del tráfico con el diablo, el trágico suceso que aguarda al héroe ; la tempestad de *La Cenicienta* (1817) de Rossini es simplemente una tempestad, un evento útil porque permite que la carroza del príncipe se descomponga, pero no de carácter cósmico en lo más mínimo y, como apunta Stendhal, 'por completo inocente de implicaciones teutónicas'. Musicalmente, la tempestad de Rossini (podemos afirmar lo propio de la tempestad en *El Barbero de Sevilla*, que es del año previo) es debidamente fuerte y agitada, pero regular y repetitiva. Rossini era ciertamente considerado en sus días como un compositor ruidoso, pero su construcción es de una formalidad casi excesiva -tanto en la disposición de los números dentro de la partitura como en la sucesiva acumulación de frases de cuatro compases. Nada hay de arrebatada sublimidad o súbita fantasía en él ; casi nada de romanticismo, salvo en que adopta ocasionalmente aquí o allá una historia o un lugar románticos.

---

[159] STENDHAL, 1987, *Vida de Rossini*, Madrid, Aguilar, pp. 10 ss.
[160] JACOBS, Arthur, op. cit., pg. 223

Génesis del concepto de 'obra de arte total'

El concepto en cuestión fue formulado por vez primera en 1827 por el escritor tardorromántico alemán Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782–1863)[161]. Dicho autor partía del concepto schlegeliano de 'Universalpoesie', de finales del siglo XVIII, en virtud del cual la poesía debería constituirse en la referencia central de todas las demás artes: "*Con la poesía como género artístico guía comienza una búsqueda melancólica de un ordenamiento universal, la exigencia, tras los conflictos sociales provocados por la Revolución Francesa, de retomar la desorientación metafísica del artista por una unificación de todas las artes*". La poesía, que a través del canto guarda un gran parentesco con la música, se encontraba efectivamente en el centro de la ideología del primer romanticismo. En los debates entre literatos y filósofos constituía la expresión poética el escalón más alto de tales ambiciones artísticas. A las artes plásticas, en cambio, les correspondía un papel subordina-do, ya que aunque las mismas excitan los sentidos externos, no consiguen acercarse a la sensibilidad interna. El ya citado Novalis dice en un fragmento incluido en su revista 'Fichte-Studien'[162]: "*Las artes plásticas no deberían jamás disfrutarse sin música, y las obras de arte musicales sólo deberían escucharse en salones bellamente decorados. Las obras de arte poéticas, en cambio, no se han de disfrutar sin ninguno de ambos componentes, resul-tando de ello una mezcla de todo lo bello y vivificante en variados efectos conjuntos. La poesía, al fin y al cabo, no es otra cosa que pintura interna y música*". Una de las mayores aportaciones teóricas de Novalis –un gran melómano, dicho sea de paso- es considerar que música, arte plástica y poe-sía son sinónimos. La pintura y las artes plásticas son según él, por consiguiente, nada más que figuraciones de la música. Novalis se anticipa así a la 'Gesamtkunstwerk' wagneriana[163]. La idea romántica de que la ópera wagneriana podía -y, por tanto, debía- constituirse en la confluencia de todas las artes fue surgiendo poco a poco a partir de ciertas tendencias y estribaciones del 'idealismo alemán' (fundamentalmente del pensamiento de Fichte y el de Schelling, como se ha visto), así como también de los propios postulados iniciales del romanticismo[164]. Este fenómeno tuvo lugar simultáneamente en toda Europa,

---

161 HUTCHINGS, A.J.B., 1972, "El siglo XIX", en VARIOS, *Historia General de la Música III*, Madrid, Istmo, pp. 233-34 ; TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius, 1827, *Aesthetik*, Berlin, Maurersche Buchhandlung

162 NASSAR, Dalia, "Interpreting the 'Fichte-Studien'. en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 84, Nº 3, pp. 315-341

163 ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique, 2006, "Friedrich von Hardenberg 'Novalis': 'ut música poiesis'", en Revista de Música Culta, Internet ; HODKINSON, James, 2013, *The Cosmic-Symphonic: Novalis, Music, and Universal Discourse*, Cambridge University Press

164 JARQUE, Vicente, 1996, "Filosofía idealista y romanticismo", en VARIOS, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, pp. 206 ss.

aunque de forma diferente. Así, Enrico Fubini nos habla de la manifestación de esta mentalidad en Italia, "*... país que probablemente haya sido el más refractario a las ideas románticas desde el punto de vista musical*"[165], y más concretamente en la obra 'Filo-sofia della musica', de Giuseppe Mazzini (1835), más conocido por sus actividades políticas subversivas de signo nacionalista como líder de los 'carbonari' y más tarde del grupo deno-minado Joven Italia[166]. Este autor criticaba en su ensayo la frivolidad del ambiente musical italiano de su época ; pensaba, efectivamente, que la música de su tiempo, y especialmente la ópera, se había convertido en una simple 'distraccion', siendo, como era, merecedora de acceder a las categorías supremas del pensamiento. A este respecto decía: "*La música es una armonía de lo creado, un eco del mundo invisible, una nota del acorde divino al que el universo entero dará expresión algún día ; y vosotros, si queréis, podréis aferraros a ella siempre que estéis dispuestos a elevaros para contemplar el universo, a profundizar confiados en las cosas invisibles y a abrazar cuidadosamente todo lo creado, haciéndole entrega de vuestras almas y de vuestro amor*". En opinión de Fubini, las ideas musicales de Mazzini, a quien algunos consideran un auténtico precursor de la estética wagneriana, constituyen, al estar totalmente inmersas en el clima general de la época, una simple herencia del Iluminismo, teñido éste, eso sí, de apreciables "*... vetas románticas con una fuerte impregnación de misticismo*". Mazzini abogaba, en definitiva, por una síntesis entre el mundo germánico (*armónico*) y el italiano (*melódico*) con vistas a una renovación artística y social de la música, con unas implicaciones más universales que nacionales[167]:

> "A través de tan nebulosos pensamientos, se atisba –todavía romántica- mente- el anhelo de la síntesis suprema, el anhelo de un destino redentor, que se confía esta vez al genio italiano con el fin de superar tanto el avaro individualismo como la abstracta sociabilidad. Los genios de Rossini, de Bellini y de Donizetti constituyen una anticipación de aquello a cuanto estaba destinado el genio italiano en un futuro inmediato. Verdi no había hecho aún su aparición en la historia ; sin embargo, proba-

[165] FUBINI, Enrico, 1991, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 302-304

[166] Los carbonarios (en italiano: *carbonari*, traducible al español como 'carboneros') eran los miembros de una sociedad secreta fundada en Nápoles en el contexto de la ocupación napoleónica de Italia (1805-1814). Su modelo organizativo y sus procedimientos conspirativos e insurreccionales la convirtieron en un modelo que se extendió mediante simpatizantes e imitadores por toda Italia, e incluso fuera de ella, especialmente en los países de la Europa suroccidental y a partir de núcleos de italianos emigrados o exiliados (organizaciones similares se denominaron carbonarios en España, *Carbonária* en Portugal o *Charbonnerie* en Francia), En la segunda mitad del siglo XIX terminaron produciendo la unificación italiana (el *Risorgimento*), que culminó en 1870. La Joven Italia (*Giovine Italia* o *Giovane Italia*) fue una asociación política instituida por Giuseppe Mazzini, cuyo fin era conseguir la independencia de Italia y la reforma social, siguiendo los principios de libertad, independencia y unidad, eliminando los gobiernos italianos anteriores a la Unificación italiana. Su programa era publicado en un periódico del mismo nombre. La Joven Italia estaba formada por republicanos y demócratas. Uno de sus miembros más destacados fue Giuseppe Garibaldi. [WARWICK, Guy, 2008, "La revolución de Loja en julio de 1861. La conspiración de los carbonarios y la democracia en la España Moderna", en *Visiones del Liberalismo*, pp. 159 ss.]

[167] Recuérdense, en relación con esto, las manifestaciones de signo similar que hemos visto de Dwight MacDonald refiriendose al 'Masscult'. [BELLI, Bruno, 2002, *La 'Filosofia della Musica' di Giuseppe Mazzini*, Classicaonline, Internet]

blemente pueda aventurarse que habría representado la encarnación ideal -más que Wagner- de lo que Mazzini andaba codiciando alrededor de los años treinta".

El tema del misticismo nos permite conectar las opiniones de Mazzini con las del poeta alemán Heinrich Heine (1797-1856), no sólo autor de muchas de las poesías que sirvieron de texto para algunas de las más bellas canciones románticas (*Lieder*), sino también crítico musical en diversas publicaciones, entre las que destaca la revista 'Allgemeine Zeitung' (1830-40). Fubini relaciona tambien a Heine con el pensamiento ilustrado (con el frances principalmente) en vez de con el de los románticos alemanes, y afirma[168]: "*La idea de la primacía de la sensibilidad con respecto a la razón en lo concerniente al juicio sobre la obra de arte, recuerda más la actitud de un Diderot que la de un Kant, sin ningún género de dudas*". En ese pensamiento con resabios dieciochescos se reproduce la vieja oposición dialéctica entre armonía y melodía que había sustentado los debates musicales ya desde finales del siglo XVII. Sin embargo, y al contrario que Mazzini, Heine vive totalmente, como dice Fubini, "*... las contradicciones y las antinomias características del Romanticismo, que quedan fielmente reflejadas en los juicios que emite sobre distintos músicos de su tiempo*":

> "Gracias a su sensibilidad ensoñadora y a su inclinación al intimismo, Heine puede sentir como muy cercanos a él a compositores como Chopin ; sin embargo, no puede captar los valores destructivos de un músico como Berlioz, cuya grandeza es paralela a su rechazo de un arte *bello*, pulido y clásico. De cualquier modo, Heine suele preferir el arrojo del genio a la perfeccion formal, por ser ésta una pariente próxima de la aridez y de la frialdad. Debido a esto, prefiere Berlioz o Liszt al clásico Mendelssohn, a quien reprocha, con gran agudeza, su '*falta absoluta de ingenuidad*', lo que para Heine es el pecado más grave en que puede incurrir un artista: el espía que denuncia la escasez de genialidad. '*La hechura deliciosamente bella*' de las obras de Mendelssohn compensa quizás de la falta de ingenuidad de que adolecen las mismas, pero, en cualquier caso, dicho defecto es la causa, según Heine, de la fría relación de Mendelssohn con el público y de que no consiga '*subyugar a las multitudes*'".

Esa preocupación por la audiencia constituye, como ya hemos mencionado, una de las características más definitorias del romanticismo. El ya citado Arnold Hauser, al realizar su análisis sociológico de las nuevas categorías estéticas, insiste en este punto y dice al respecto[169]:

> "En el Romanticismo se consuma el desarrollo comenzado en la segúnda mitad del siglo XVIII: la música se convierte en posesión exclusiva de la burguesía. No solamente las orquestas se trasladan de las salas de fiestas de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena la burguesía, sino que también la música de cámara encuentra su hogar, en vez de en los salones aristocráticos, en los hogares burgueses.

[168] FUBINI, op. cit., pp. 297 ss.
[169] HAUSER, op. cit., pp. 409 ss.

Los amplios estratos sociales que participan de un modo siempre creciente en las reuniones musicales exigen no obstante una música más fácil, más sugestiva y menos complicada. Esta exigencia favorece de antemano la aparición de formas más breves, más recreativas y más variadas, pero conduce al mismo tiempo a la división de la producción en una música seria y otra de entretenimiento".

Por otro lado, esas concesiones al público son, según Hauser, las que contribuyen también cada vez más a que el lenguaje musical de la obras más serias se vaya enmarañando por momentos ; la dificultad de las mismas va progresivamente en aumento, tanto en su aspecto técnico como en el intelectual, como una especie de refugio de los compo- sitores (el 'misticismo' a que nos referíamos más arriba) para huir del adocenamiento populachero: "*... dejan de estar destinadas a la ejecución por aficionados burgueses*". Pero esta medida también tiene sus inconvenientes, como consigna Hauser:

"Ambas tendencias, tanto la de aumentar la distancia entre el aficionado y el virtuoso como la de ahondar la fisura entre la música fácil y la difícil, conducen a la disolución de los géneros clásicos. La manera virtuosista de escribir desintegra inevitablemente las formas grandes y macizas ; la pieza de bravura es relativamente breve, destelleante, conceptuosa. Pero también el modo expresivo intrínsecamente difícil, individualmente diferenciado y basado en la sublimación de pensamientos y sentimientos, exige la disolución de las formas de validez ge- neral, estereotipadas y de gran aliento".

Según Vicente Jarque, "*... la mayor parte de los rasgos que distinguen al romanticismo alemán respecto de los demás movimientos hermanos deriva de su manera particular de confrontar la Ilustración*". En efecto, ésta había discurrido en Alemania por cauces claramente distintos de los franceses o ingleses ; el proverbial 'atraso alemán' tantas veces aducido por los historiadores se explica por la situación de fragmentación territorial de un país donde no existía a la sazón, como en Inglaterra o en Francia, ninguna estructura estatal mínimamente sólida en la que apoyarse: "*Se trataba, pues, de un contexto en donde las tareas preparatorias de la revolución burguesa no podían sino tropezar con los mayores obstáculos políticos e ideológicos, de modo que tuvieron que cumplirse bajo el signo de la tensión, del aislamiento y la desconexión respecto al cuerpo vivo de aquella sociedad de la que debía alimentarse la cultura*"[170]. Todos los hechos decisivos, por otra parte, en torno al 'Sturm und Drang' y el desarrollo de las ideas románticas a partir del idealismo tuvieron lugar, como es sabido, en la Universidad de Jena entre 1788 y 1806 ; la razón es que en ese período se reunieron en ese campus, como profesores o como estudiantes, la mayor parte de los in-

[170] JARQUE, op. cit., pp. 206-207

telectuales alemanes de prestigio, todos ellos producto más o menos del idealismo de la generación anterior y de sus derivaciones: Schiller, Hegel, Goethe, Fichte, Schelling, Hölderlin, Novalis, Humboldt, los hermanos Schlegel, Tieck, von Arnim, Brentano, etc. De allí surgirían los postulados de Schlegel a que ya nos hemos referido más arriba, y, más importante aún si cabe, otros tres de esos pensadores, Hegel, Hölderlin y Schelling, elaboraron al parecer hacia 1796 un texto fundamental: *El más antiguo proyecto de sistema del idealismo alemán*. El escrito apareció sin firma, pero la mayor parte de los estudiosos del tema coinciden en atribuirselo a los mencionados autores. En el mismo "*… se postulaba una síntesis de las esferas de la verdad y el bien, instancias que no había conseguido reunir el pensamiento ilustrado y que Kant había mantenido también rigurosamente separadas*". Según Jarque, en dicho fragmento confluían muchos "*... motivos filosóficos y estéticos, tanto heredados como germinales",* entre ellos el proyecto de una nueva mitología heurístico-racional que ya encontrámos en Herder y que más tarde se convertiría en uno de los núcleos ideológicos del romanticismo alemán. Se trataba básicamente de una "*... visión idealizada de la antigua Grecia ya no como una especie de repertorio de modelos artísticos susceptibles de ser imitados (en cuanto que presuntamente realizados según las famosas 'reglas')*, *sino, más bien, como la patria originaria de la cultura y, por tanto, como la auténtica cuna del 'genio': una conceptuación imposible de encuadrar dentro de los esquemas habituales propios de la filosofía de la historia y la sensibilidad artística de la Ilustración*". Tal punto de vista fue sin duda el que impulsó a los románticos alemanes a profundizar en las tradiciones literarias populares de dentro y fuera de su país, recuperando las antiguas sagas y leyendas centroeuropeas, nórdicas, orientales, etc.:

> "El itinerario de Hölderlin, por ejemplo, discurrió de manera autónoma, en un proceso que le llevó desde la perspectiva de una *Vereinigung* o unificación de los contrarios (naturaleza y cultura, necesidad y libertad, antigüedad y modernidad, finito e infinito, 'uno y todo') en el *Medium* de la belleza artística, hasta la conciencia desesperada de la imposibilidad de semejante reconciliación. De hecho, se diría que lo más estimable y fecundo de la obra de Hölderlin deriva justamente de la extraordinaria lucidez, y hasta de la valentía con que supo afrontar las dificultades sencillamente insuperables de su propio proyecto utópico".

En opinión de Jarque, todo ese proyecto de alcanzar la experiencia de lo infinito a través de la 'nueva mitología' o, lo que viene a ser lo mismo, el intento de legitimar formas de experiencia que ya la Ilustración y el criticismo kantiano habían declarado ilusorias, resulta en todo caso sumamente ambiguo: "*De hecho, nada tiene de extraño que el idealismo romántico se confundiese casi inmediatamente con otras dimensiones bastante menos filosóficas de la conciencia y de la cultura, como lo son el espiritualismo tardoplatónico, los*

misticismos idiosincráticos e incluso la religión positiva". Además, para explicar el fenómeno no basta, como hacen los manuales al uso, con apelar a la fascinación de los románticos por la Edad Media, por el gótico, por la literatura caballeresca o por el teatro barroco español, ni tan siquiera con referirse al afán de los románticos alemanes por "… *recomponer en el contexto de la civilización cristiana aquella totalidad alcanzada en el mundo pagano*". Jarque apostilla:

> "Lo que se oponía al concepto abstracto era ese 'símbolo' que Goethe contemplaba como la síntesis perfecta de universal y particular, donde Solger reconocía '*la vida real de la idea misma*' ('*algo, por tanto, maravilloso*'), y que Schelling, no sin razón, veía inmejorablemente designado con la palabra alemana *Sinnbild* (de *Sinn*, sentido, y *Bild*, imagen). Si quisiéramos, podríamos solidarizarnos con el componente utópico (y mesiánico) de tales perspectivas, y reconocer en ellas bastante de lo que tanto Adorno como Heidegger han seguido reclamando en pleno siglo XX: tal vez la experiencia de '*lo absolutamente otro*', lo vedado por la razón instrumental, o bien el '*pensar y poetizar*' originario: lo perdido, lo sólo recuperable a través del arte".

Para los románticos todas las artes se fundían en una sola, que como ya hemos visto era la música ; de ahí su manifiesto afán de fundir ésta con la poesía ; a este respecto remarca Alfred Einstein[171]:

> "En su *Braut von Messina* (1803), Schiller volvió a introducir el coro griego con la intención expresa de conseguir que la tragedia pudiera '*liberarse en cierto modo de los limites de la realidad*', tal y como a él le parecía que la ópera lo había logrado. Tanto Schiller como Goethe veían con un deje de envidia la naturaleza y el desarrollo de la ópera. El *Don Giovanni* de Mozart causó en Schiller una profunda impresión, y *La Flauta Mágica* impresionó hondamente a Goethe -hasta el punto de intentar una continuación, una segunda parte[172]. No deja de ser significativo que este período produjera de inmediato el fondo musical para las obras más tardías de Shakespeare, y en especial para *La Tempestad*, que tantas cosas tenía en común con *La Flauta Mágica*. Más de una vez fue adaptada *La Tempestad* como ópera -por ejemplo, en 1798 lo hizo Johann Rudolf Zumsteeg, en el sur de Alemania, y en el mismo año Johann Friedrich Reichardt, alemán del norte. ¿Qué otra cosa es la segunda parte del *Fausto* de Goethe sino la réplica literaria de una 'ópera mágica', casi podría decirse de una 'gran ópera'? En todo caso, es imposible pensar en la segunda parte del *Fausto,* ni representarla, sin música".

---

[171] EINSTEIN, op. cit., pp. 30-32

[172] A la cual Mozart nunca llegó a poner música, aunque su intención era hacerlo, pues le sorprendió la muerte antes de tiempo. El libretto de Goethe suele publicarse generalmente como apéndice del de Emmanuel Schikaneder para 1ª Parte, al que supera ampliamente en calidad literaria sin lugar a dudas. El mencionado Schikaneder, por su parte, había también proporcionado el libreto de una 2ª parte de la ópera en cuestión, destinado inicialmente a Mozart, pero que finalmente fue puesto en música tras su muerte por Peter von Winter bajo el título de Das Labyrinth. Esta ópera fue estrenada en 1798, o sea, 7 años después de fallecer Mozart. [N. A.]

Einstein, por otra parte, advierte que "*... en las sinfonías programáticas y en los 'poemas sinfónicos' (¡qué título tan característico!) la música asumía una posición que no estaba precisamente al servicio de la poesía, sino al contrario: se creía que al intentar representar de forma más directa, sensual y llamativa lo que aparentemente constituía la esencia del poema o de la pintura, la música les hacía un favor*". Esa 'música programática tampoco era, no obstante, un invento romántico ; como advierte Fubini, ya había habido a lo largo de la historia de la música innumerables intentos de describir algún que otro suceso o fenómeno natural sin la ayuda de un texto literario[173] (recuérdese, por ejemplo, entre muchas otras obras más o menos conocidas, *La batalla*, de Gabrieli, las *Historias Bíblicas*, de Kuhnau, *Las estaciones*, de Vivaldi, la *Sinfonía Pastoral,* de Beethoven, etc.)[174]. Sin embargo, no fue hasta la época romántica que la música programática se constituyó en un género aparte, sobre todo a través del 'poema sinfónico', profusamente cultivado a lo largo de todo el siglo XIX. En opinión del crítico Ernest Newman, por otro lado, el ideal romántico de la 'obra de arte total' no se verifica en el drama lírico, como pretendía Wagner, sino precisamente en el poema sinfónico. Para él, los dramas musicales wagnerianos no eran realmente óperas, sino poemas sinfónicos ampliados con coros y solistas[175].

La exaltación de ese tipo de música por parte de Liszt, según Fubini[176], "*... encaja perfectamente con la aspiración romántica a la convergencia de las artes bajo la égida de la música, cuyo máximo teorizador es, justamente por esa época, Wagner*". Pero, en opinion de Adolfo Salazar, resulta pueril limitar el sentido del Romanticismo a la literatura o a la música, tan absurdo como "*... creer que lo barroco consiste en retorcer las formas de la decoración en la arquitectura o en el mobiliario, o que el Renacimiento consistió en revivir el latín clásico y el teatro griego*". Por ello él prefiere caracterizar la época romántica en función de las transformaciones sociales que se produjeron en conexión con la introducción en toda Europa del modo de producción capitalista[177]. La música romántica resulta ser, como todas las demás manifestaciones artísticas, un reflejo de su época, y ello explica que la *ópera*, el género musical más representativo del siglo XIX, se tiñese, igual que todo lo demás, de tintes nacionalistas (a pesar de que el capitalismo tiende prevalentemente a unificar la vida social, lo cual se traduce, como hemos visto, en las tendencias unificadoras de la ideología estética dominante): "*El Romanticismo no nace sincrónicamente en las diferentes naciones ; irá tomando matices especiales en cada una de ellas, y en un arte, el de la Música, asumirá sus aspectos más acentuados*". De acuerdo con esto, los orígenes remotos de Richard Wag-

[173] FUBINI, op. cit., pg. 304
[174] VANCSA, Max, *Geschichte der Programmusik*, Internet
[175] NEWMAN, Ernest, 1905, "Programme Music", en *Musical Studies*, London, John Lane, pg. 157
[176] FUBINI, op. cit., pg. 306
[177] SALAZAR, Adolfo, 1991, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid, Alianza, pp. 141-44

ner, un compositor eminentemente nacionalista, se hallan en las tendencias internacionales-tas de la '*gran ópera*' francesa, ejemplificada en la figura del germano-francés Giaccomo Meyerbeer[178], y de la '*ópera romántica*' cultivada por Hector Berlioz ; sin embargo, el propio Wagner intentó relacionarse en sus escritos teóricos con antecesores alemanes más antiguos, a saber, Carl María von Weber e incluso con el más arriba mencionado Christoph Willibald Gluck, a quien consideraba el verdadero precursor de su reforma[179]:

> "Nadie se engaña ya. Otro gran músico 'nacional', italiano éste, es la contrafigura de Wagner en la ópera romántica italiana: Giuseppe Verdi. Gounod, Wagner y Verdi abocan en sus respectivos países en la ópera de nuestros días. Los países que no habían tenido un pasado operístico, aunque hubieran podido tener un arte lírico de hondos perfiles, brotan en una cosecha tardía de óperas nacionales: Bohemia, con Smetana y Dvorak ; Rusia, desde Dargomijsky y Glinka a Tchaikowsky y los 'cinco' ; España, cuyo único teatro lírico nacional auténtico consiste en la revivificación de su teatro de barrio madrileño, al estímulo de la *opéra comique*, en la especie de la *zarzuela* moderna".

Según Jan Vanderhouwe, las óperas de Wagner, así como las de Verdi, no pueden entenderse sin tener en cuenta su trasfondo político ; el mismo Richard Wagner lo dice en el siguiente texto[180]: "*Quiero destruir el orden de las cosas existente, que divide a la humanidad en pueblos rivales, en poderosos y débiles, en hombres con privilegios y hombres sin derechos, en ricos y pobres, porque nos convierte a todos en desgraciados. Quiero destruir el orden de las cosas que convierte a muchos en esclavos de unos pocos y a estos pocos en esclavos de su propio poder, de su propia riqueza*". Wagner sentó las bases de su arte ya antes de 1848. Ya en 1830 había participado en las revueltas estudiantiles de Leipzig cuando sólo tenía 17 años, reaccionando con entusiasmo a la lucha del pueblo alemán contra todo lo reaccionario. Se había adherido al movimiento literario 'Junges Deutschland', que era más bien una amalgama de ideas inconexas, desde la resistencia a los políticos conservadores y contra la fragmentación de Alemania hasta la defensa de la llamada 'emancipación de la carne': culto al amor libre, unos ideales de pureza mezclados sin disimulo con deseos de desahogo sexual sin ninguna relación con la emancipación de la mujer. No sólo se dejó inspirar por el ateísmo de Feuerbach y el anticapitalismo de Proudhon, también se sintió atraído por la idea anarquista de la acción terrorista directa contra la explotación por parte de la clase en el poder. Por eso luchó en Dresde, en las barricadas de la insurrección de mayo de 1849, junto con el anarquista ruso Mikhail Bakunin, con el que llegó a tener una gran

[178] VARIOS, 1967, *Enciclopedia Salvat de la Música, III*, Barcelona, Salvat, pg. 335
[179] SALAZAR, op. cit., pg. 145
[180] VANDERHOUWE, Jan, *Verdi, Wagner y el espíritu de 1848*, Danza Ballet, Internet ; RIFFALDINI RUBINI, Lane, 2011, "La Musica del Cannone. The Role of Verdi and Patriotic Music in the Resorgimento", en *Penn Encore Journal*, Internet

amistad y que indu-dablemente le influyó[181]. La 'emancipación de la carne' propuesta por el movimiento Joven Alemania es uno de los temas centrales del Tannhäuser ; el trovador con ese nombre se siente zarandeado entre el deseo sexual y la salvación del alma, entre el placer y la pureza, el cuerpo y la mente, lo intuitivo y lo racional, el mundo de la pagana Venus y el de la santa Isabel. El coro desempeña un papel clave. Por un lado representa el mundo de la convención, de la comunidad que excluye lo que percibe como una amenaza y sólo acepta lo que percibe como normal. Todo aquel que es diferente es excluido con violencia. Al final de la ópera el coro canta "*Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!*" ('¡Salud. Salud! ¡Salud al milagro de la clemencia!), donde Wagner combina el himno cristiano del coro de los peregrinos con el pulso frenético de la música de Venus. Según Slavoj Žižek no se trata aquí de una síntesis o una mera reconciliación entre dos principios, sino de la tensión que quedará sin resolverse hasta la última nota de la obra[182]. En Lohengrin, la ópera que Wagner terminó en 1848, confluyen todas sus ideas utópicas y progresistas. Ya en el famoso Preludio, Wagner presenta al caballero del Grial, Lohengrin, como una utopía pura que en ningún momento dará una interpretación concreta a esa utopía. De hecho hasta su muerte Wagner no concretizará sus ideas políticas más allá de conceptos vagos e inconexos, pero la naturalza sagrada de Lohengrin queda patente con el grandioso La mayor, el sonido etéreo de la orquesta y el incesante fluir de la melodía y la armonía con una tensión perfectamente construida. Su luz cegadora hará que todos los principios reaccionarios se hundan. Eso no impide, sin embargo, que el destino de Lohengrin en el resto de la trama sea el de una figura trágica y solitaria. Es una maravilla utópica que no puede existir en la realidad diaria. El Grial no dejará nunca de ser el objetivo inalcanzable de la perfección.

Italia, por otra parte, era en esa época un país todavía parcialmente ocupado por ejércitos extranjeros y compuesto por múltiples miniestados. El 80% de la población era analfabeta y se hablaban diferentes dialectos neolatinos. La música se convertía en una lengua común para difundir ideas políticas en todas las capas de la población. Sin embargo el citado Giuseppe Mazzini, junto con Cavour y Garibaldi uno de los padres de la reunificación italiana, condenaba el virtuosismo hueco, el individualismo y la falta de fuerza moral del 'bel canto' italiano. En su 'Filosofía de la música', obra que hemos citado más arriba, escribió que hacía falta una nueva forma de ópera que diera prioridad al realismo y a los temas sociales. De este modo, la música podía contribuir al renacimiento de la nación italiana. Ningún compositor de esa época era capaz de hacer realidad semejante programa, según Mazzini. Por

[181] GREEN, Aaron,t *The Impact of Ludwig Feuerbach and Mikhail Bakunin on Richard Wagner*, About Entertainment, Internet
[182] ŽIŽEK, Slavoj, 2010, "Why Is Wagner worth Saving?", en *Journal of Philosophy & Scripture*, vol. 7, Internet

eso esperaba la llegada de algún "*joven desconocido que se sienta inspirado mientras escribo estas palabras y que porte el secreto de una nueva era*". Verdi respondió al llamamiento entre 1842 y 1850 con una serie de óperas que se entendieron como patrióticas, empezando por el *Nabucco*. Aunque ni el compositor ni el público fueron inicialmente muy conscientes del mensaje revolucionario de la obra, pero pronto se consideró al 'Va pensiero' (el archifamoso coro de prisioneros hebreos -que no esclavos, como se suele citar- que lloran la pérdida de su libertad y sueñan con su patria en las orillas del Éufrates) como una metáfora de la nación italiana fragmentada y ocupada. Verdi dio voz al movimiento político del Risorgimento y a su lucha por la libertad y la unidad nacional. Hasta la unificación italiana su música desempeñaría conscientemente ese papel político. Verdi apareció en escena cuando el público pedía algo nuevo: más verdad y más adhesión a lo colectivo. Aportó un nuevo sonido a la música italiana. La cruda sonoridad, la armonía brutal y el sonido impetuoso y hasta primitivo de la orquesta llamaron la atención. Su música también fue un reflejo de la infancia que Verdi pasó en el campo ; de las canciones que cantaban los campesinos en la posada de su padre en Roncole, o de la charanga de Busseto. Esta energía juvenil y su negativa a plegarse a las reglas clásicas del buen gusto, hicieron que Verdi llegara a todos los estratos de la población italiana.

También en Alemania las ideas revolucionarias iban de la mano del anhelo de unidad nacional. Wagner combinó mitología y patriotismo en 'Lohengrin'. En la escena tercera del acto tercero ("Heil König Heinrich!") se escucha un claro llamamiento a la unidad nacional: "*Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!*" (¡Para la tierra alemana la espada alemana! ¡Persérvese así el poder del Imperio!). De manera inequívoca, empleando el término "des Ostens Horden" (las hordas del Este), Wagner advierte a sus contemporáneos de la amenaza del régimen zarista que había apoyado la restauración política y había reprimido con gran violencia las revueltas húngaras contra los Habsburgo (episodio reflejado con mano maestra en la película *Salmo Rojo*, 1972, de Miklós Jancsó). Pronto se ahogó la ola de revoluciones de 1848. Wagner se exilió en Suiza y siguió fiel a sus ideas revolucionarias durante unos cuantos años. A partir de 1854 creció bajo la influencia de la filosofía de Arthur Schopenhauer y se convirtió poco a poco en un pesimista cultural, un esteta antipolítico y antihumanista. Sin embargo un estudio más profundo de sus escritos demuestra que muchas ideas revolucionarias permanecieron presentes en su obra hasta después de 1854. Verdi sin embargo, estuvo toda su vida involu-credo en la política italiana e incluso llegó a ocupar un escaño en el primer parlamento de su país. A medida que avanzó la unificación italiana los temas explícitamente nacionalistas fueron sustituidos por temas más humanistas. En las óperas que Verdi escribió después de 1850 hizo cada vez menos hincapié en sentimientos colectivos o conflictos entre naciones enemigas, para dar más im-

portancia a los sentimientos y las vivencias trágicas del individuo. Verdi supo como nadie dar voz al marginado, que se retrata en conflicto con una sociedad dura e hipócrita. Incluso tras la reunificación de Italia, los ideales del Risorgimento siguieron desempeñando un papel importante en su vida artística. Así a finales de los años 1860 quedó muy decepcionado por los líderes militares y políticos de Italia que describió en una carta como 'unos cotillas vanidosos'. Tras algunas derrotas militares y problemas financieros persistentes, los países europeos vecinos trataban a Italia como un país de segunda clase. Cuando murió Alessandro Manzoni, el poeta romántico más importante de Italia y, al igual que Verdi, un gran defensor de la unificación italiana, éste decidió dedicarle un réquiem. Rindió así culto al escritor que había defendido los ideales de la humanidad y la justicia, y la obra que había sido escrita para él, pronto fue considerada como el Requiem del Risorgimento. En opinión de René Leibowitz, la llamada 'revolución wagneriana' en la ópera del siglo XIX no se aparta, sin embargo, lo más mínimo de la tradición operística occidental desde el punto de vista de sus aportaciones puramente musicales y de sus innovaciones armónicas, melódicas o instrumentales ; así dice[183]:

> ”Podemos constatar, para comenzar, que estas aportaciones e innovaciones no constituyen un acto de revolución contra una tradición sea la que sea. Se trata de una evolución del lenguaje musical en sí, es decir, de un proceso creador del tipo de los que siempre han constituido la condición *sine qua non* de la existencia misma de la tradición musical tomada en conjunto. En este sentido, incluso las innovaciones más osadas del lenguaje wagneriano (¡y Dios sabe que las hay!) se inscriben en la normalidad, ya que esta normalidad - la gran tradición de la música occidental- no existe, no puede mantenerse más que gracias a las constantes innovaciones de los grandes maestros de la composición musical”.

La originalidad del quehacer wagneriano a partir de 'Tannhäuser', y sobre todo desde 'Lohengrin', reside, según Leibowitz, en una cuestión meramente formal referida más que nada a la estructuración dramática de sus obras. Lo que Wagner intentaba evitar era la división en compartimentos estancos (v.gr., arias y números de conjunto, separados a su vez por recitativos o por diálogos) inherente a todas las óperas anteriores ; ese objetivo primordial fue, en definitiva, el que le condujo poco a poco a concebir la 'unidad global' del acto, basada en la *melodía sin fin*. El pensamiento de Wagner se resume en las características del 'drama musical'[184]:

a) Busca la fusión de todas las artes y sus componentes (poesía, escenografía, música, trama)

---

[183] LEIBOWITZ, René, 1990, *Historia de la ópera*, Madrid, Taurus, pg. 213
[184] BADIOU, Alain, 2010, *Five Lessons on Wagner*, Londres, Verso ; RIBOT I TRAFÍ, N., *Wagner en el cine*, Internet

b) La melodía ‘sin fin’, sólo cambiante por un fraseo regular imprimiendo cadencias claras para señalar más dramatismo a la obra

c) El ‘*leitmotiv*’ para representar hechos, situaciones, personajes

d) La obra desarrollada ‘hasta el infinito’ ; varias de estas óperas tienen una duración de más de cinco horas

e) Música al servicio del drama escénico con papel relevante y principal de la orquesta en función propedéutica de la acción y su desarrollo.

Todo ello no constituía, por otro lado, más que el final de un largo trayecto evolutivo que había comenzado con la gradual desaparición, en las obras de madurez de Gluck, del ‘recitativo secco’ a favor del *recitativo accompagnato*, así como en la decisión de aquél de incrementar la importancia estructural del coro, empeño que fue continuado por Weber, para ser llevado finalmente por Wagner a sus máximas consecuencias[185]. Con todo, Leibowitz opina que la mencionada distinción entre la ‘ópera mosaico’ (antes de Wagner) y la ‘ópera continua’ (a partir de Wagner) es más aparente que real y que sólo se observa muy tardíamente en la obra de este compositor: *“Obras como ‘Lohengrin’ e incluso ‘El oro del Rhin’ se manifiestan todavía -a pesar de la ausencia de cesuras ‘radicales’- en el principio de la división clásica*”. Para Enrico Fubini, los escritos teóricos de Wagner, en su intento de justificar e ilustrar desde un punto de vista filosófico y estético los planteamientos de su pretendida reforma teatral, reproducen con gran eficacia la multiplicidad de aspectos de que se nutre el pensamiento romántico. Sus concepciones, por otra parte, no estaban, como hemos visto, demasiado lejos de las de sus contemporáneos, especialmente de Franz Liszt y su anhelo, compartido por muchos otros, de unificar todas las artes bajo el patrocinio de la música, una idea que se encuentra presente en algunos autores anteriores al romanticismo propiamente dicho (por ejemplo, en Beethoven, quien por lo visto tenía en mente un programa similar al escribir su 9ª Sinfonía). Según Fubini, para Wagner la ‘Gesamtkunstwerk’ (= la obra de arte total), “*... la obra de arte del futuro, encuentro de todas las artes*” no es otra cosa que el *drama*, pero no se trata, por supuesto, de la ópera tradicional, “*... considerada por él como una parodia de aquél, como una progresiva corrupción y mistificación producto de la historia, que nunca se dejó engañar por las frecuentes tentativas de reforma, las cuales dejaron siempre las cosas, lamentablemente, como estaban: en el punto de partida*”. Ahora bien ; para este compositor la música no es autosuficiente, ya que no puede expresar la individualidad; a causa de ello el romanticismo aspiraba a cosas más grandiosas, como la ‘gran ópera’, “*... una de las manifestaciones más deterioradas a causa de tanta ansia de grandeza, de tanta*

[185] LEIBOWITZ, op. cit., pp. 214-17

aspiración, de decir, de expresar cada vez más, a costa de ser retóricos y pesados". La ópera wagneriana, por el contrario, pretendía constituirse en el aspecto más natural y más íntima y auténticamente vivido de las aspira- ciones tardo-románticas. Para entender, por otro lado, esa concepción del drama como punto de encuentro de todas las artes hay que remontarse a la teoría acerca del origen del lenguaje y de la música, que Fubini explica como sigue[186]:

> "En efecto, a la base del concepto de *Gesamtkunstwerk*, dominante en todo el pensamiento wagneriano, existía, justificándolo teóricamente, la creencia de que, en el lenguaje primitivo, la palabra y la música tuvieran un origen común, creencia que Wagner hereda del Iluminismo a través de Rousseau, Kant, Herder, etc. Hubo un tiempo en que el lenguaje reunía en un conjunto música y poesía ; la base vocálica y prosódica del lenguaje representaba la parte emotiva, musical y melódica de éste, mientras que las consonantes representaban la parte 'plástico-emotiva', capaz de determinar, de fijar y de concretar el lenguaje. No obstante, cuanto atañe a ese momento es mítico, y no histórico ; en cambio, la situación vigente hoy en día es muy diferente: de un lado, el lenguaje se cristaliza en fórmulas y se olvida de sus raíces, motivo por el cual el poeta que se sirve de tal lenguaje se dirige esencialmente a la inteligencia, lo explica y lo analiza todo, pero no nos transmite la realidad del sentimiento en su plenitud ; de otro lado, el músico, quien se vale tan sólo de los sonidos, aunque nos transmite el sentimiento, lo hace de un modo indeterminado, con lo que la música se convierte en el arte de lo inconsciente, de lo inexpresable, en el sentido que se le otorga a este último término de 'sensación sin determinar todavía'".

Según Wagner -afirma Fubini- la nueva ópera alemana tenía por misión redimir al pueblo, no refiriéndose a un 'pueblo' entendido como clase portadora de un patrimonio cultural y axiológico, sino a una "*... comunidad mística y racial, dotada de un patrimonio inalterable, sin historia, racial, y de los valores inherentes a un patrimonio de esta clase*". En este concepto no entraba, desde luego, la religión cristiana ortodoxa, que en opinión del compositor había corrompido la naturaleza libre y bella al situar al ser humano frente a un Dios "*... abstracto y lejano que no se reflejaba en el pueblo y en quien el pueblo tampoco se reflejaba*", y explica: "*Solamente Jesús, en unión de Apolo, rescata al pueblo a la vez que rescata la oscura e ingenua fuerza creadora de éste, aquella de la cual nacen la lengua, la religión, el mito y el estado-comunidad ; y el pueblo, en tiempos de Wagner, estaba -según éste- corrompido y oprimido por el poder dominante y por el mundo de la industria, del progreso, del dinero, de la comercialización del arte, del utilitarismo y del judaísmo, que invadía la sociedad*". Este concepto de arte' derivado a partir de la religión conecta a Wag-ner con los filósofos más o menos contemporáneos suyos[187]. Nos referimos a Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche. Con respecto a Schopenhauer, cuya cultura musical resulta

---

[186] FUBINI, op. cit., pp. 307 ss.

[187] PÖLTNER, Günther, 2003, "La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre la superación de la religión en el arte", en *Thémata*, Nº 30, pp. 171-185

evidente a cualquiera que lo lea y cuya filosofía Wagner conocía bien, manifiesta Domènec González de la Rubia[188]:

> "Wagner debería parecer un fanático seguidor de Schopenhauer. Teniendo en cuenta la vehemencia de su carácter, hablaría a todo el mundo de la importancia de los planteamientos de su sistema filosófico o discutiría apasionadamente con aquellos que no lo aceptaban. Pero andando el tiempo, la perspectiva de Wagner fue evolucionando por otros derroteros e incluso llego a hacerse levemente crítica. No olvidemos que Wagner era un gran egocéntrico y que por otra parte, a Schopenhauer no le interesaba demasiado su música, hecho que debió herir profundamente su enorme ego. Paradójicamente, aunque el tipo de planteamiento que Schopenhauer exponía en su filosofía era del todo acorde con los postulados del pensamiento romántico, la música que admiraba no era precisamente la de sus geniales contemporáneos, sino la musa transparente de autores más clásicos (*"Yo, Schopenhauer, soy fiel a Rossini y Mozart"*) por lo que no debe extrañarnos que Wagner se sintiese ofendido al no ser admirado por su filósofo preferido".

Harrow Gale corrobora lo dicho en este sentido[189]: "*Richard Wagner, en su notable ensayo para el centenario de Beethoven, reconoce su gran deuda para con el filósofo pesimista Schopenhauer en lo que se refiere a sus ideas fundamentales acerca del hecho musical. En realidad la influencia del filósofo se evidencia en los nueve volúmenes de los escritos teóricos de Wagner, y en sus dramas musicales podemos encontrar la relación filosófica entre la música y las demás artes, dando lugar a un nuevo e inmortal género artístico*". Más adelante añade que para este autor la música no constituía, como el resto de las artes, una copia de las ideas, sino más bien la copia de la 'voluntad' en sí misma que se objetiviza en tales ideas. Por eso su efecto es mucho más profundo y penetrante que el de las demás artes, que sólo se refieren a sombras, mientras que el lenguaje universal de la música se refiere a la cosa misma. En lo que respecta a Friedrich Nietzsche, pianista competente y compositor a ratos[190], sabemos que Wagner fue su amigo hasta que una desavenencia ideológica los distanció (v.gr., el hecho de que el compositor acabase haciéndose católico para poder casarse por la iglesia, y no por convicción religiosa ; siempre se confesó ateo), circunstancia que Nietzsche fue incapaz de encajar. El propio filósofo comentó al respecto, entre otras cosas, lo siguiente (en su panfleto 'El caso Wagner')[191]:

---

188 GONZÁLEZ DE LA RUBIA, Domènec, *Schopenhauer y Wagner*, Internet

189 GALE, Harrow, *Schopenhauer's concept of Music*, Internet

190 SCHULKIN,, Cl., *Nietzsche compositor*, A Panta Rei, Internet ; MARULANDA, V., 2006, "Nietzsche compositor: música temperada de un filósofo intempestivo", en *Revista de la Universidad de Antioquía*, Nº 283, Internet

191 FUBINI, op. cit., pp. 322-23

Que el teatro no se convierta en el señor de las artes.

Que el comediante no se convierta en el seductor de los seres genuinos.

Que la música no se convierta en un arte embustero

Nietzsche se manifiesta en la misma obra acerca de la relación intelectual de Wagner con Schopenhauer en los siguientes términos, según refleja González de la Rubia: "*El beneficio que debe Wagner a Schopenhauer es inapreciable. El filósofo de la decadencia ha hecho volver en sí al artista de la decadencia*". En opinión del citado González de la Rubia,

> "Schopenhauer o Nietzsche, entendieron muy bien el influjo que la música ejercía sobre el espíritu humano, pero sus escritos, aún siendo valiosos, se refieren sólo a un aspecto de la música, a su contenido, y apenas hablan de su aspecto formal. … Mientras que Wagner admiraba al genio torturado y sobrehumano de Beethoven, Schopenhauer reconocía el talento hedonista de Rossini y Nietzsche se perdería en la musa brillante de Bizet. Estas preferencias nos muestran dos perspectivas diferentes del concepto de genialidad: la del poderoso olimpismo de Beethoven, frente a la brillante luminosidad del genio latino. La del poder metafísico de las tinieblas y del misterio de la Luna, frente a la claridad de las soleadas planicies mediterráneas".

Según Fubini, por otro lado, con Nietzsche "*... el Romanticismo completa su parábola extrema: con una lógica interna, Nietzsche lleva hasta sus últimas consecuencias la dialéctica entre los dos principios antitéticos de la forma y la expresión, que en su filoso- fía asumen los rasgos de lo apolíneo y lo dionisíaco*", y añade:

> "Si el arte debe mantener ante todo su valor de verdad, aunque sea por medio de la forma sensible -como habría dicho Hegel-, ¿cómo puede respetar o, mejor dicho, colocar en un primer plano los valores de la forma? ¿Verdad o ficción, expresión o forma, compromiso o juego? Los términos del dilema se hallaban en el interior mismo del pensamiento romántico y tal vez, en algunos aspectos, estén presentes todavía en la cultura contemporánea. Ciertamente, no es un mérito de Nietzsche haber resuelto el problema, pero sí haberlo dramatizado y haberle dado énfasis. A fin de cuentas, el amor-odio para Wagner no era otra cosa que la expresión, a nivel casi de estado anímico, de este problema estético, del mismo modo que la individualización de una ambigüedad de fondo que está presente en la música y en el teatro de Wagner es también el testimonio de dicho problema sin resolver, que ha representado, en cualquier caso, el humus del pensamiento estético de todo el Romanticismo decimonónico".

En opinión de Gonzalo Portales, el rompimiento entre Nietzsche y Wagner "… *se habría desencadenado no sólo por causa de la insospechada magnitud adquirida por el*

'machinarius' productivo de la empresa wagneriana y sus consecuencias en la instituciona-lidad cultural de la época ..., sino que tal rompimiento se habría debido también a las con-secuencias políticas del proyecto estético de Bayreuth en los tiempos del nihilismo europeo". Nietzsche consideraba al 'wagnerismo' (*Wagnerei* ; traducible más exactamente como 'wag-nería' o manía wagneriana) más o menos como un 'estupefaciente' (*Rauschmittel*) que inhibe la sensibilidad y produce al mismo tiempo un bienestar puramente artificial. La metáfora alude posiblemente a la espectacularidad que se habría ido apoderando paulatina-mente del proyecto artístico de Bayreuth, el que estaría ya dispuesto a volver cada vez más superfluas sus raíces en la tradición y sería capaz de someterse con cierta docilidad a los cáno-nes del éxito. Efectivamente, la megalomanía wagneriana se caracterizaba en el ámbito estético mediante una frenética búsqueda de grandeza, reconocimiento y ascenso social que en ocasiones condujo al compositor a un verdadero delirio *gigantomáquico*[192].

[192] PORTALES, Gonzalo, *Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total*, Internet, pp. 5 ss.

B) CONSUMACIÓN DE LA ‘OBRA DE ARTE TOTAL’ EN EL CINE

De qué manera el film se interesa por su espectador? ¿Cómo anticipa los rasgos y el perfil del mismo? ¿En qué confiesa que lo necesita? ¿Y hasta qué punto asume su guía?

Alrededor de semejantes preguntas girarán las próximas páginas. Preguntas aparentemente curiosas, dado que podría parecer más simple dirigirse directamente a quien se sienta en la sala, con los ojos atentos y fijos. Pero su mirada no se mueve sola; al contrario, se modela sobre lo que atraviesa y anima las imágenes y los sonidos ; se ofrece como réplica suya, como un calco o una prolongación. Esto pasa porque el film, incluso antes de ser visto, se da a ver: por el hecho mismo de asomarse a la pantalla, presupone la existencia de alguien a quien dirigirse, al mismo tiempo que traza sus caracte-res ; al presentarse, se constru-ye un interlocutor ideal al que pide colaboración y disponibilidad. Por tanto, el espacio que se le abre no es ni un punto de partida ni un ámbito privilegiado, sino que representa más bien uno de los component-tes del juego ; es el lugar en el que se busca un partner prefigurándolo como cómplice, o hacia el que se dirigen unas instrucciones ejemplificando la puesta en acción, o en cuyo cuadro se modulan previ-siones y visión ; es, en fin, el lugar en el que quien entra se reconoce como espectador y reacciona en onsecuencia. Se trata de un espacio a menudo ya cumplidamente dibujado en la pantalla: el riesgo de cada propuesta es el de inscribir en sí misma la respuesta. Pero se trata también del espacio de una posible no-espera: forma parte de todas las destinaciones, de todos los destinos, el incluir lo imprevisible dentro de su propio horizonte.

FRANCESCO CASETTI[193]

Pensamos (ya lo hemos apuntado) que el referido ideal romántico de la ‘obra de arte total’ alcanza su consumación, no en la ópera wagneriana, que al fin y al cabo siempre ha sido un espectáculo más bien elitista, sino en el cinematógrafo, el cual, en virtud de su más compleja narratología, sí se las ha ingeniado para llegar, de una manera u otra, a las masas consumando dentro de lo posible esa unión utópica entre la individualidad y el infinito que hemos mencionado más arriba hablando del idealismo alemán. La idea inicial del *Gesamtkunstwerk* tuvo, en efecto, su continuidad una vez desaparecido el compositor germano, dejando su huella en los más diversos géneros artísticos postwagnerianos (no sólo en la música). Así, por ejemplo, Timothy J Barnes[194] identifica los rasgos de esta tendencia en la obra arquitectónica del austríaco Josef Hoffmann (1870-1956), fundador y miembro de la ‘Wiener Werkstätte’ ; hay quien relaciona la *Gesamtkunstwerk* con el arte arquitectónico en general[195]. Algunos encuentran incluso indicios de ‘obra de arte total’ en cierta novelística con-

[193] CASETTI, Francesco, 1986, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, pg. 13
[194] BARNES, Timothy J., *Josef Hoffmann and the Emergence of Gesamtkunstwerk in 20th Century Architec ture*, Internet
[195] VILLAR, Andrés, *The Gesamtkunsthaus: Music in ‘À rebours’*, Internet

temporánea, en el teatro de Henrik Ibsen[196] o Guillaume Apollinaire[197], en la comedia musical norteamericana[198], en el diseño de cierto videojuego japonés[199], o en la inteligencia artificial. Hans-Ulrich Reck establece las siguientes limitaciones referentes a este último punto[200]:

1) Antropológicamente hablando, las facultades mentales humanas no se pueden expandir.

2) Sólo pueden ser extendidos los sistemas artificiales que conectan artificial- mente el conocimiento y su agrupamiento en nuevas infraestructuras, no las capacidades de la arquitectura neuronal en sí.

3) La consciencia natural ordinaria se supone debida a una percepción multisensorial y es de esta forma susceptible de sinestesia y de los prerrequisitos del Gesamtkunstwerk.

4) Para estas facultades naturales de proceso el Gesamtkunstwerk se convierte en una experiencia ilusoria, halucinante e invasora en la cual podemos sumergirnos, pero que sólo tiene un sentido que la diferencia como espacio experiencial no-técnico. La simulación presupone dos modelos diferenciados. En cualquier otro sentido está vacía de significado.

5) La digitización de los archivos trae consigo la formulación de criterios de selección subjetivos e individuales que sólo deviene racionales en tanto que aparecen arbitrariamente o al contrario ; sin embargo, esto representa al parecer únicamente una fase histórica transitoria.

6) Los entornos tecnológicos siempre han supuesto una relación cooperativa, pero no exclusiva, con la antropología y con la historia natural de la humanidad.

7) El sueño de la obra de arte total constituye un factor constante en el reino de la imaginación. Se fuerza radica en su ‘status’ de fantasmagoría, no en tanto que promesa positiva.

8) La historia del Gesamtkunstwerk comprende todos los elementos de utopía y distopía posibles en relación con poderes de compulsión reales. Este sueño no sólo constituye un intento de recomponer una unidad perdida, sino también el sueño de la humanidad de controlar perfectamente todo lo real: una ensoñación totalitaria y peligrosa.

9) Ningún avance tecnológico puede resolver problemas de naturaleza epistemológica. La tecnología mediática está compuesta, como reconoció McLuhan[201], de metáforas

---

[196] HAVNEVIK, Kjetil, *Ibsen and the Gesamtkunstwerk*, Internet
[197] GLOSSER, Caitlin, *Reimagining the Gesamtkunstwerk. Guillaume Apollinaire's 'A quelle heure partira-t-il un train pour Paris?'*, Internet
[198] CALDERAZZO, Diana, *Stephen Sondheim's Gesamtkunstwerk: The Concept Musical as Wagnerian Total Theatre*, Internet
[199] RIERA MUÑOZ, Damià, “Narrativa, música y transmedia en Nier: hacia una nueva obra de arte total”, en *Caracteres*, vol. 2, Nº 1, pp. 169-195
[200] RECK, Hans Ulrich, *Immersive Environments: The Gesamtkunstwerk of the 21st Century?*, Internet
[201] McLUHAN, Marshall, 1996, *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós

para la transmisión, y con ello la transformación, de la experiencia ; no constituyen formas evolucionadas a partir de una cadena histórica de tecnologías.

Eresé Hernández García, por su parte y en un sentido parecido, manifiesta lo siguiente con respecto a la caracterización que proponemos del cine como posible 'obra de arte total'[202]:

> "Calificar al cine como obra de arte total quizás sería aventurarse demasiado, aunque en términos de posibilidad técnica, diríamos que la cinematografía posibilita la integración de diversas artes tales como, música, teatro, poesía, danza, incluso pintura y arquitectura. Es total o integral en tanto que resulta una composición híbrida que bebe de los distintos cauces artísticos, pero de ahí a poder extrapolar el sentido de obra de arte total que Nietzsche pretendía y Wagner quiso llevar a cabo, resulta un tanto atrevido. Quizás el punto fuerte de una teoría que defendiese el cine como obra de arte total pudiera sustentarse, acaso, en la posibilidad de mostrar una poesía en imágenes: una representación de tal magnitud poética, que alcanzara, con el potente sostén de una música adecuada e integrada en el total, transmitir algo tan poderoso como el espíritu de un mito. Tal suposición debería tener en cuenta que el cine no está capacitado para mostrar la frescura de un personaje real sobre el escenario, y el mero hecho de conocer que la obra no está sucediendo en tiempo real, poco sentimiento de pertenencia puede causar en un público medianamente conocedor".

Este analista cita como ejemplo concretamente el film *2001. A Space Odyssey* ('2001, una odisea del espacio', 1968), de Stanley Kubrick, el cual constituye, a su parecer, "*un verdadero poema visual que trasciende los límites de la pantalla, con una reducida cantidad de diálogos, y que otorga a la música y sonido un papel casi principal en la escena*". Hernández García se hace aquí eco de las concepciones estéticas de Martin Heidegger[203]. Además, considera que la película en cuestión contiene mucho de mitología, en tanto que juega con el papel del hombre en el universo, el sentido de la civilización y la evolución humanas, mostrando de forma intrigante los horizontes de nuestro entendimiento y nuestra capacidad de adaptarse en un posible mundo futuro. Igualmente se refiere en ese sentido a *The Tree of Life* ('El árbol de la vida', 2011), de Terrence Malick. En su opinión, "*… más por su profundidad en imágenes que en contenido, esta obra actual destaca por poseer un fuerte sentido poético en su transcurrir, englobando elementos tan dispares como la infancia y la evolución de las especies, pero con un trasfondo metafórico que podría identificarse con el mito de la creación, o la lucha entre un Dios cruel y justiciero y la bondad y belleza de la natura-*

---

[202] HERNÁNDEZ GARCÍA, Eresé, *El concepto de obra de arte total. De la tragedia, Nietzsche y Wagner, hasta el cine y la noción actual de obra de arte total*, Internet, pp. 6-7

[203] HEIDEGGER, M., 1960, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Buenos Aires, Losada

leza". También pone el cine de Kubrick como ejemplo Julia Marnat, según la cual el cine se ha ganado su actual reconocimiento como género artístico a lo largo de su evolución[204]. Marnat cita a Helmut Diedrichs, quien describe diversas etapas hasta la aceptación definitiva del cine como género artístico autónomo[205]:

a) El cine no es un arte. Es la realidad misma. Sólo es arte en tanto que reproduce el bello movimiento de la naturaleza.

b) El cine se convierte en arte cuando reproduce una forma artística previamente existente.

c) El cine es una forma artística autónoma.

d) El cine es arte al utilizar medios específicos como espectáculo.

e) El cine es un arte a través de la cámara y del montaje.

f) El cine es arte al utilizar de forma artística sus deficiencias a la hora de reproducir la realidad.

g) El cine es un arte audiovisual que utiliza los colores de la naturaleza.

Marnat cita como ejemplo *The Shining* ('El Resplandor', 1980), de Stanley Kubrick, un film en su opinión muy complejo, donde el director no se ha limitado a utilizar las herramientas cinematográficas convencionales[206]. Kubrick juega en su obra con el terror como género y le añade elementos míticos con ayuda de la arquitectura y de la música. Consigue de esta manera un film de género postmoderno, de contenido variopinto. Narra la historia de un profesor de Literatura, su mujer y su hijo, que se instalan como vigilantes invernales en un hotel. Jack, el protagonista, que se está intentando iniciar como escritor, entra en una crisis creativa, a consecuencia de la cual intenta matar a su familia, muriendo en la tentativa. En esa historia de por sí no demasiado complicada mezcla el realizador realidad, mito, alucinación, sueños y recuerdos. La forma narrativa que adopta recuerda a un laberinto ; escapa a toda lógica. Los componentes básicos de la trama son en consecuencia, como hemos apuntado, la arquitectura, el laberinto, el mito y la música. El edificio que sirve como escenario de la acción no sólo sirve como elemento óptico, sino también como punto de referencia de personajes y acción. La ubicación de los diferentes espacios no se relaciona con la seguridad. Los pasillos y las escaleras se constituyen en un laberinto sin fin. El hotel –de forma parecida

[204] MARNAT, Julia, *Film als Gesamtkunstwerk*, Internet, pp. 7 ss.
[205] DIEDRICHS, Helmut, 2004, "Zur Entwicklung der vorästhetischen Theorie des Films", en *Geschichte der Filmtheorie*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 9-29
[206] MARNAT, op. cit., pp. 11-14

a la familia Torrance, con su padre paranoico, su madre histérica y el hijo esquizofrénico- no se configura nunca como un edificio constituido por diferentes habitaciones, como un to-do arquitectónico homogéneo y reconocible. En *The Shining* el decorado es un símbolo de la situación del individuo en el mundo. El Overlook-Hotel de la película viene a constituir, en definitiva, el terreno de cultivo ideal para el desarrollo paulatino de la locura de Jack, pro-vocada por su evidente fracaso tanto en su papel de padre como en el de escritor. A lo largo del transcurso de la trama fílmica reconocemos elementos míticos que complementan e ilustran el cuadro laberíntico que se nos presenta en la misma. El mismo apellido del protago-nista, Torrance ('torro' = toro) nos remite al legendario Minotauro, que será en-cerrado por Danny en el laberinto y vencido[207]. Las propias huellas del niño (referencia al hilo de Ariad-na) le conducirán a la libertad. El laberinto en sí nos remite a la leyenda de Dédalo, primer arquitecto de la historia. Jack, por otra parte, podría compararse con el dios Saturno, que según cuentan se comió a sus propios hijos para no perder su poder. La música, por fin, de-sempeña un importantísimo papel. Kubrick siempre le otorgó, como es sabido, un cometido muy significativo a la música como auxiliar de las imágenes fílmicas. En este caso no nos encontramos por tanto, y como era previsible, con la música típica de una película de terror al uso, sino con una reinterpretación electrónica del himno medieval 'Dies irae, Dies illae'.

La obra de Wagner propiamente llamó, como sabemos, la atención del cine ya desde sus primeros inicios. El *Parsifal*, concretamente, ha sido objeto de dos grandes adaptaciones cinematográficas (nos referimos aquí a la inscenificación de la ópera wagneriana de ese títu-lo ; el argumento de la misma en sí, por su parte, fue objeto de incontables adaptaciones a la

---

[207] El Minotauro es un monstruo de la mitología griega, con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Su nombre significa Toro de Minos, y era hijo de Pasífae y el Toro de Creta. Fue encerrado en un laberinto diseñado por el artesano Dédalo, hecho expresamente para retenerlo, ubicado en la ciudad de Cnosos en la isla de Creta. Durante muchos años, siete hombres y otras siete mujeres eran llevados al laberinto como sacrificio para ser el alimento de la bestia, hasta que la vida de este terminó a manos del héroe Teseo. Los catorce jóvenes eran internados en el laberinto, donde vagaban perdidos hasta ser encontrados por el Minotauro. El mito tiene su versión más completa en la Biblioteca mitológica de Apolodoro. Existían varias versiones acerca de la afrenta que ocasionó que la esposa de Minos, Pasífae, tuviese la necesidad de unirse al Toro de Creta sintiendo por él una pasión insensata la cual llevó a su embarazo. La versión más extendida dice que Minos, hijo de Zeus, pidió apoyo al dios Poseidón para que su gente lo aclamara como un temprano rey, ya que su padre Asterión era el antiguo rey ya difunto de Creta. Poseidón lo escuchó e hizo salir de los mares un hermoso toro blanco, al cual Minos prometió sacrificar en su nombre. Sin embargo, al quedar Minos maravillado por las cualidades del her-moso toro blanco, lo ocultó entre su rebaño y sacrificó a otro toro en su lugar esperando que el dios del océano no se diera cuenta del cambio. Al saber esto Poseidón, se llenó de ira, y para vengarse, inspiró en Pasífae un deseo tan insólito como incontenible por el hermoso toro blanco que Minos guardó para sí.Para consumar su unión con el toro, Pasífae requirió la ayuda de Dédalo, que construyó una vaca de madera recubierta con piel de vaca auténtica para que ella se metiera. El toro yació con ella, cre-yendo que era una vaca de verdad. De esta unión nació el Minotauro. [HERNÁNDEZ HENRÍQUEZ, Mª Mercedes, 2018, "Los juegos de hambre: Una recreación del mundo grecolatino y sus fisuras ideológicas y sociales", en *Misión Jurídica*, vol. 11, Nº 14, pp. 155-167]

pantalla), como consigna Marco Alunno[208]. La primera versión fílmica de esta ópera se llevó a cabo fue una producción de Edison del año 1904 ; duraba 17 minutos y la dirigió Edwin J. Porter, quien un año antes había realizado *Asalto y robo de un tren*, primer western de la historia del cine. La escenografía utilizada para *Parsifal*, que se inspiraba en la obra de pintores románticos como el aduanero Rousseau o Caspar David Friedrich, o incluso en los grabados carcelarios de Piranesi era similar a la que podía verse en las representaciones operísticas de la época, y con la copia de la película se suministraban versiones para piano de la partitura wagneriana, e incluso grabacio-nes que se intentaba sincronizar con la proyección. Susan Hayward -citada por Alunno- testifica que "*Gaumont había estado trabajando en una serie de procesos de sincronización des-de 1902*"[209]. En cuanto a lo que concierne a la proyección en sí, dependiendo de las salas podía verificarse una de las siguientes alternativas:

1) La película se proyectaba sin ninguna música en absoluto.
2) Se reproducía un disco con la música de Wagner, posiblemente sincronizado.
3) Se improvisaba música no relacionada con el argumento por parte de un pianista u organista.
4) El pianista en cuestión preparaba una colección de motivos para improvisar que acompañasen adecuadamente a las imágenes.
5) El pianista componía sus propios arreglos de la música de Wagner.

En cuanto a la segunda adaptación fílmica del *Parsifal* wagneriano, se trata de la abordada en 1981 por el alemán Hans-Jürgen Syberberg, una versión que, de acuerdo con la conocida trayectoria de ese director, se acerca bastante más a la concepción wagneriana del *Gesamtkunstwerk* que la realización anterior a que acabamos de referirnos. Oksana Bulgakowa, por su parte, detecta rasgos wagnerianos en la Teoría del Montaje del gran cineasta soviético Serguei M. Eisenstein, a quien nos referiremos ampliamente más adelante[210]. Para Jetticon Cocoon, el cine en cuanto tal constituye el ejemplo postrero del Gesamtkunstwerk: "*Nada más se le acerca tanto. Desde el guión a la actuación y la escenografía, cada elemento de una película puede utilizarse para impresionarse para impresionar vivamente la imaginación de la audiencia. 'The Wizard of Oz'* (El Mago de Oz) *es un musical, pero se le admira*

[208] ALUNNO, Marco, *Iconography and Gesamtkunstwerk in Parsifal's two Cinematic Settings*, Internet
[209] HAYWARD, Susan, 2000, *Cinema Studies. The Key Concepts*, London and New York, Routledge, pp. 328 ss.
[210] BULGAKOWA, Oksana, *La teoría de la Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk),* Internet

igualmente por su puesta en escena, y las películas de Fellini y Hitchcok son tan reconocidas por su banda sonora, cortesía de Nino Rota y Bernard Herrmann como por su imágenes”[211]. Cocoon se refiere concretamente, como ejemplo, a *Something's Gotta Give* (Cuando menos te lo esperas, 2003), de Nancy Meyers, una comedia medianamente exitosa con Diane Keaton y Jack Nicholson[212]. La casa donde transcurre la acción impresionó al público del momento, hasta el punto de exigir a los diseñadores de toda Norteamérica copiarlo en todos sus detalles. Según Cocoon, un único elemento de una película puede llegar a revivir fuera de la obra original gracias a la impresión producida sobre las audiencias. No todas las pelícu-las, no obstante, nos sirven, en su opinión, como ejemplo de Gesamtkunstwerk. Así, el direc-tor John Huston, autor de muchas grandes películas, no es lo que se podría denominar un director de 'Gesamtkunstwerke', ya que concentraba su atención sobre todo en la historia y sus personajes. Sus films fueron rodados de forma académica, su música no es notable y no tenía ningún estilo visual distintivo. Era, sin embargo, un gran narrador de historias. Por otro lado hay directores como Kubrick, Fellini o Hitchcock que nuca realizaron un film que no fuese una obra de arte total. Cocoon cita las siguientes películas como ejemplo de lo que él entiende por *Gesamtkunstwerk* en el cine, que no coincide en absoluto con la concepción que de dicho término tenía Wagner:

a) *Billion Dollar Brain* (Cerebro de un millón de dólares, 1967), de Ken Russell**:** Primer largometraje de este director británico, que por lo visto se propuso dejar una gran impresión, por si fuera también su última realización. Especialmente no-table son la música, original de Richard Rodney Bennet, y la excelente puesta en escena, que hace sentir el invierno como en ninguna otra película.

b) *The Godfather* (El padrino, 1972), de Francis Ford Coppola: Un guión y una actuación brillantes llaman sobre todo la atención, pero la decoración y el vestuario son igualmente soberbios. La rica y minusvalorada dirección artística por parte de Gordon Willis también raya a gran altura.

c) *Boogie Nights* (1997), de Paul Thomas Anderson: Suele recordársela por sus referencias al sexo. Aparte de esto, se trata de una película que describe a la perfección la época en la que se desarrolla su trama, tratando a la perfección una lista bastante larga de protagonistas.

d) *The Train* (El tren, 1964), **de** John Frankenheimer: Un director minusvalorado que hizo algunas de las mejor películas de los años 60 (*El hombre de Alcatraz*, *El mensajero del miedo*), así como *Ronin* (1998), la mejor película de persecuciones de coches de la historia. *El tren* es una película sobre la 2ª Guerra Mundial –

---

[211] COCOON, Jettison, *Loving Movies to Bits, Or the Ten Greatest Gesamtkunstwerk Films*, Internet

[212] Remake de la película inacabada homónima del año 1962 dirigida por George Cukor, última actuación en la pantalla de Marylin Monroe, remake a su vez de 'Mi mujer favorita' (1940), de Garson Kanin, interpretada por Irene Dunne y Cary Grant. Este argumento fue objeto, además de otra versión, dirigida en 1963 por Mi chael Gordon y protagonizada por Doris Day y James Garner. [N. A.]

con un toque ‘negro’ sorprendente en un film bélico y una banda sonora que utiliza música y ruidos ferroviarios con gran efecto.

e) *The Horseman on the Roof* (1995), de Jean-Paul Rappenau: Drama romántico situado en Francia en la época de la epidemia de cólera.

f) *The Good, the Bad and the Ugly* (El bueno, el feo y el malo, 1966), de Sergio Leone: Prestigioso western con trasfondo religioso.

g) *Il Divo* (2008), de Paolo Sorrentino: Docudrama político sobre la figura de Giulio Andreotti.

h) *L'appartement* (El apartamento, 1996), de Paul Minouri: Remake francés de *Vertigo*, clásico de Alfred Hitchcock.

i) *The Charge of the Light Brigade* (La carga de la brigada ligera, 1968), de Tony Richardson: Película épica británica que narra el famoso desastre militar ocurrido durante la Guerra de Crimea. Incluye secuencias animadas en el estilo de Terry Gilliam.

j) *The Best of Youth* (La mejor juventud, 2003), de Marco Tullio Giordano: Saga familar de 6 horas de duración que describe la Italia postbélica. Rodada inicialmente para television (miniserie).

Monica Keska, por su parte, descubre indicios de Gesamtkunstwerk wagneriano en la obra de algunos cineastas británicos contemporáneos, y especialmente en las realizaciones de Derek Jarman[213]. En opinión de esta analista, la obra del susodicho director británico se inscribe dentro de la corriente neo-vanguardista en el cine inglés contemporáneo, junto con Peter Greenaway, John Maybury, Ken Russell y Sally Potter, todos ellos formados inicialmente como pintores. Su obra, por otro lado, se puede calificar como regreso al modelo del cine de las vanguardias históricas por su búsqueda del arte total y la renovación del lenguaje cinematográfico basada en la fusión de las artes -poesía, teatro, pintura, escultura y música, Jarman, al contrario que Greenaway, a quien le unen muchos aspectos, introduce en sus películas elementos ideológicos -defensa de los derechos de minorías sexuales, crítica del gobierno de Margaret Thatcher, ideas socialistas, pacifistas etc. Lo hace de manera directa y con gran carga emocional. Un elemento importante en este sentido ha sido siempre su experiencia personal, resultado de la influencia del arte de identidad y del activismo de los años 80. En la obra de ambos directores la imagen (especialmente de procedencia pictórica), combinada con la música, tiene una importancia crucial. La pintura en la obra de Jarman y de Greenaway tiene un factor de innovación formal y como referencia al patrimonio cultural,

[213] KESKA, Monica, *La búsqueda de la obra de arte total en el cine contemporáneo: Derek Jarman*, Internet

especialmente británico. Ambos se interesaron por las posibilidades expresivas de la pintura barroca y la iconografía religiosa en el cine.

Teatro, ópera y cine

El opinión de Bruce G. Shapiro[214], el más arriba mencionado término de 'mimesis' está emparentado con 'mímica' (v.gr., imitación de determinados personajes por parte de un actor), y es aplicado por Aristóteles a la narración de historias en el teatro, distinguien- do tres partes en dicho proceso mimético: objeto, medio y modo. En el transcurso de los ensayos el actor utiliza, según Aristóteles, los dos elementos que le suministra el 'medio' (v.gr., lenguaje y musicalidad) para enfrentarse a los tres elementos del objeto (v.gr., acción, personaje e idea) de cara a configurar su ulterior representación dramática ; al mismo tiempo utiliza el único elemento del 'modo' –la apariencia- para comunicar los otros cinco elementos a su audiencia. El teatro constituyó durante siglos el instrumento por excelencia destinado a contar historias, y el cinematógrafo primitivo no fue más, como es sabido, que una ampliación del mismo auxiliado por la fotografía. En opinión de H.H. Wollenberg, sin embargo, el teatro no constituye más que realidad estilizada, una imagen dentro de un marco: el espacio escénico. La escena teatral marca una distancia psicológica entre la representación y el público, de la que éste es consciente en todo momento, causando en él una impresión que permanece estática a pesar de los cambios de decorado que puedan producirse. El cine, en cambio, con ayuda del montaje, combina la fuerza emocional de las imágenes con el poder sugestivo de la ilusión, lo que permite al espectador tipificar e interpretar por su cuenta lo que está presenciando en la pantalla[215]. Los actores del Teatro interpretan, mientras que los del cine no deberían interpretar ; eso explica el efecto especial que los niños ("*los mejores actores cinematográficos*", según él, y no se está refiriendo precisamente a los estereotipados 'niños-prodigio' de Hollywood) causan cuando intervienen en algunas películas señaladas. El análisis anterior coincide a grandes rasgos con lo que manifiesta György Lukács en su ya citado artículo 'Reflexiones sobre una estética del cine', del año 1913, cuando afirma que la cinematografía, en tanto arte surgido de la impronta capitalista, "… *estaba sujeto a la búsqueda de utilidades, y por sus posibilidades técnicas, a suplir las 'carencias' del espacio teatral*", mediante una dramaturgia específica[216]: "*Para Lukács, el cine es metafísica y los sucesos están lejos de lo empíricamente vivo. Esto genera una vida falsa o fantástica, mientras que el teatro es empíricamente vivo, es ametafísico y de esta conjunción de elementos debido a la*

---

[214] SHAPIRO, Bruce G., 2004, "Hyper-mediated Mimesis: Narrative Cinema and the Illusion of Screen performance", en *The yet Unseen: Rendering Stories*, School of Creative Media, IMT University, pp. 2-9
[215] WOLLENBERG, H.H., 1947, *Anatomy of the Film*, London, Marsals Publications, pp. 32 ss.
[216] SEL y GASLOLI, op. cit., pp. 1-2

agudización externa, nace una metafísica nueva. De ahí que las imágenes, en el cine aparecen similares a la naturaleza, 'fieles a la vida', parecen la vida, mientras que en el teatro suelen aparecer como una representación de la vida".

A principios del siglo XX el teatro se hallaba sumido en una crisis de cambios continuos ; pasa del naturalismo de Meiningen[217] y el teatro libre de André Antoine, al simbolismo del 'Ubu Rey' de Alfred Jarry, 'La Gaviota' de A. Chéjov y el aporte de directores como Gordon Craig y Max Reinhardt (que, en su eclecticismo, transplantaba el naturalismo a las técnicas del teatro moderno). En el medio figuras como: Maeterlinck, Mallarmé, Baudelaire y el ya citado Wagner ; éste afirmaba que "… *la obra de arte más elevada, debe tomar el lugar de la vida real, debe disolver esta Realidad en una ilusion, por lo cual, la Realidad misma se nos aparece como nada más que ilusión*", y Maeterlink escribía en 1890 que "... *la mayoría de los grandes poemas de la humanidad no son escenificables*". Lukács, sin embargo, no pretendía ir tan lejos, y probablemente nunca se planteó que el cine pudiera alguna vez sustituir totalmente al teatro, ni que el actor teatral desapareciese del escenario. En su opinión deberían conservarse las virtudes específicas del teatro, "… *que son la vida autentica del actor, los imprevistos, la fugacidad de la representación, las distintas formas de interpretación. Porque la raíz del efecto teatral no se encuentra en las palabras y en los gestos de los actores o en los sucesos del drama, sino en el poder mediante el cual un hombre, el vivo deseo de un hombre vivo, se transmite sin mediación y sin ningún conducto obstaculizador a una masa igualmente viva*"[218].

Desde un punto de vista semiótico, y como argumenta Gianfranco Betettini[219], teatro y cine se diferencian sensiblemente en la modalidad de sus enunciaciones y, sobre todo, en los usos a los que sus productos están sometidos en la pragmática de sus manifestaciones: "*El cine, a diferencia del teatro está condicionado por la presencia de un "punto de vista"*

---

[217] La Compañía de Meiningen, apodados Los Meininger fue una compañía teatral con sede en el Teatro Estatal de Meiningen, el teatro de la corte del estado alemán de Sajonia-Meiningen, gobernado por Jorge II duque de Sajonia-Meiningen. Estuvieron operando entre 1874 a 1890 realizando un total de 81 giras, y pasaron a la historia por introducir una reforma integral en el arte del teatro europeo de aquella época. Su director principal fue Ludwig Chronegk, bajo cuyo liderazgo recorrieron toda Europa y cosecharon grandes éxitos. El conjunto tuvo una gran influencia en Ibsen, Antoine y Stanislavski. El duque admiraba los intentos de Charles Kean de representar las obras de Shakespeare de una manera históricamente precisa para el lugar y el período en que se desarrollaba cada drama. El conjunto que creó, que recorrió Alemania y Europa en 1874-1890, se hizo famoso por sus reproducciones detalladas y arqueológicamente auténticas de lugares y sus escenas de multitudes realistas e individualizadas. Sus producciones ofrecieron un modelo de una estética teatral integrada y unificada y una demostración del potencial de un modo de realización teatral estrictamente controlado y centrado en el director. [GALIANO, M., *Principios de composición escénica: los Meininger*, Internet]

[218] SEL Y GASLOLI, op. cit., pg. 3

[219] BETTETINI, G., 1996, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, citado en ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*, Internet

(el objetivo de la cámara) y por el consiguiente conjunto de características perspectivas y antropocéntricas que marcan las imágenes. Aún así, el teatro y el cine pueden ser considerados como aferentes en un mismo principio semiótico, como modalidad técnica y social distinta de un único fundamento ordenador formalizable en la noción de puesta en escena. La misma consiste en la organización productiva de un discurso, en la constitución de un espacio representativo, expresivamente autónomo respecto a cualquier referencia externa al procedimiento semiótico puesto en acción". Para Arreche, la constatación inicial que diferencia ambos acontecimientos, teatro y cine, se da en relación al actor como cuerpo de trabajo, o cuerpo en actuación. En el teatro el actor en persona presenta al público su ejecución artística; por el contrario, la ejecución del actor en cine es presentada por todo un mecanismo, lo que trae aparejado en primera instancia diferencias significativas en las modalidades de la actuación. En el cine, en cambio, la dinámica de la actuación estará sometida "*a una serie de tests ópticos*"[220], el cuerpo del actor está ausente del hecho vivo, puesto que no es él quien presenta a los espectadores su ejecución, y es allí donde sus posibilidades de reaccionar sobre la experiencia del espectador como lo hace el teatro "*acomodando su actuación al público durante la función*" le está vedada. Dicha condición, a su vez, transforma al espectador de cine en un experto que emite su dictamen sin que para ello lo estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista, comprometiéndose sólo a través del aparato.

Por su lado, el teatro como acontecimiento (en el sentido que le da al término Gilles Deleuze[221]: acontecimiento en su doble sentido, en tanto algo que acontece y algo en lo que se coloca la construcción de sentido) produce entes en su acontecer, se liga, como afirma Dubatti, a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos. Es un acontecimiento complejo fundado en una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que inter- vienen convivio –poiesis- y expectación. Un espacio–tiempo de habitabilidad de al menos dos cuerpos presentes y en relación no mediada: actor y espectador. "*El produce entes en su acontecer, se liga teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte in vitro*". A diferencia del cine, en el teatro la multiplicación convivial artista-espectador hace del intercambio subjetivo un encuentro 'parejo de beneficio mutuo' entre ambos ; dicho intercambio se da en la medida que "*en la compañía hay más experiencia*

---

220 BENJAMIN, W., 1973, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, en ARRECHE, op. cit.
221 PELLETERO, Eduardo, 2005, "Deleuze y el teatro de la filosofía", en *Devenires*, vol. 6, Nº 12, Universidad de Lisboa ; VIDELA ZAVALA, Fabién, 2019, "La dimension teatral de Gilles Deleuze", en *Resonancias*, Internet

*que lenguaj*e". La base irrenunciable del teatro es entonces el convivio, de allí su naturaleza corporal, territorial, localizada. Su compañía –disponibilidad- para el diálogo es diferente al cine, ya que es experiencia viviente[222].

La experiencia cinematográfica, por tanto, contrariamente al teatro, pertenecería al ámbito de la espectralidad, en relación a lo que se dice sobre el espectro –ni vivo ni muerto– en psicoanálisis –o con la naturaleza misma de la huella. El cine puede poner en escena la fantasmalidad, casi frontalmente (cine fantástico, películas de vampiros o de aparecidos, etc.), pero es lo espectral la naturaleza propia de la imagen cinematográfica. "*Todo espectador, durante una función, se pone en contacto con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede ser asimilado al trabajo de la obsesión* [hantise] *según Freud ; experiencia de lo que es 'extrañamente familiar' [unheimlich, es decir, 'no familiar' ; el prefijo 'un-' tiene una acepción negativa]*". Esta fascinación hipnótica que posee el cine hace a la singularidad de su ser-acontecimiento, y está ligada a su régimen de creencia. La impresión de realidad (no referimos aquí a los grados ilusorios de un modo narrativo, sino a la naturaleza propia que ofrece el dispositivo) compensaría la ausencia del cuerpo del otro en la ceremonia del cine. Esta fenomenología que sólo le corresponde al cinematógrafo, a la que Derrida denomina 'aura suplementaria', está ligada a una técnica particular, una suerte de memoria específica que permite proyectarse al espectador en los filmes[223]. Por otra parte, así como el teatro a lo largo del siglo XX reacciona paradójicamente contra la transteatralización y se redefine en oposición a ella –vamos al teatro a "*construir realidad, morada, y subjetividad*"[224], en cine sucedería algo similar. En las últimas décadas hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla. Hoy asistimos a la era de la pantalla global[225] - en todo lugar y todo momento –, al siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática. Sin embargo, o paradójicamente, en vez de disolverse la experiencia de la pantalla cinematográfica ésta se refunda. En todo caso, la pregunta es en qué condiciones se da el acontecimiento cinematográfico en la época 'hipermoderna'. Precisamente cuando se consolidan el hipercapitalismo, el hipermedio y el hiperconsumo globalizados, el cine inicia su camino como pantalla global. Esta tiene diversos sentidos, que por lo demás se complementan bajo multitud de aspectos. En su significado más amplio, remite al nuevo dominio planetario, al estado-pantalla generalizado que se ha

---

[222] DUBATTI, Jorge, 2010, *Filosofía del teatro (2. Cuerpo poético y función ontológica),* Buenos Aires, Atuel, pp. 28 ss., en ARRECHE, op. cit.
[223] DERRIDA, Jacques, 2001, "El cine y sus fantasmas", en *Cahiers du cinéma*, Nº 556, citado en ARRECHE, op. cit. ; TUDELA SANCHO, Antonio, 2003, "Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo", en *Revista de Filosofía*, Nº 45
[224] DUBATTI, op. cit. pg. 17
[225] Referencia a McLUHAN, Marshall, 1989, *The Global Village*, Oxford University Press [N. A.]

vuelto posible gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Son los tiempos del 'mundo pantalla', de la 'todopantalla', contemporánea de la red de redes ; pero también de las pantallas de vigilancia, de las informativas, de las lúdicas, de las de ambientación. "*La todopantalla no hace retroceder el cine: al contrario, contribuye a difundir la mirada cinematográfica, a multiplicar la vida de la imagen animada, a crear una cinemanía general*"[226].

En opinión del citado Pablo Iglesias Simón, sin embargo, las interrelaciones entre el cine y el teatro no son perjudiciales, ni muchísimo menos, y en la mayor parte de los casos permiten ampliar las virtualidades expresivas de ambos medios dotándolos de herramientas discursivas audiovisuales nuevas y a la vez contenidos dentro de la especificidad propia de cada uno de ellos[227]. Frente a la apropiación directa, a tenor de la cual un medio duplica y se apropia de los recursos utilizados por otro, la *asimilación por analogía* se produce cuando el primer medio adopta los resultados y principios estéticos, expresivos o narrativos del segundo a través de nuevas y originales soluciones, coherentes con sus particularidades. Así, en la etapa del Cine Primitivo (1898-1911) se dio lugar a la adopción paulatina, a través de técnicas propias y ajenas, de algunos de los principios que gobernaban la dirección de la atención del espectador sobre las tablas a finales del siglo XIX (por ejemplo, la famosa compañía alemana de Meiningen - los 'Meininger', citada más arriba- o el actor inglés Henry Irving), mientras que el llamado cine clásico de Hollywood (1917-1960) estableció sus principios a imagen y semejanza del teatro norteamericano inmediatamente anterior (el modelo de David Belasco, por ejemplo). Alfonso Méndiz Noguero señala cinco puntos que enmarcan la mutua semejanza de cine y teatro, a la vez que su completa oposición con respecto a otros géneros literarios[228]:

a) A diferencia de la lírica, e1 cine y e1 teatro cuentan una historia, en vez de transmitir la contemplación de un contenido psíquico, más o menos íntimo y subjetivo.

b) A diferencia de la novela, esa historia no se apoya en 1a voz del narrador, sino en la de sus personajes. Es decir, 1a historia no es principalmente narrada, sino dramatizadas.

c) A diferencia de la lírica y la novela, esa historia se basa en un texto completo que, sin embargo, reclama una puesta en escena para ser cabalmente asimilado

[226] LIPOVETZKY, Gilles, y SERROY, Jean, 2007, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, citado en ARRECHE, op. cit.
[227] IGLESIAS SIMÓN, P. *Del teatro al cine*, Internet, pp. 3-4
[228] MÉNDIZ NOGUERO, A., *Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación drámatica*, Universidad de Navarra, Internet

y disfrutado por el receptor. Es decir, cine y literatura son fenómenos vocacionalmente más espectaculares que literarios.

Como consecuencia de lo anterior, la contemplación del teatro y del cine reviste características propias:

1) A sus historias no se accede individual y espontáneamente, sino a través de una experiencia colectiva, formando parte de una audiencia.

2) La disponibilidad de las obras no es absoluta, sino que viene determinada por la puesta en escena.

La experiencia de una representación dramática es distinta a la de una proyección fílmica. Es más intensa, más real ; y, por lo mismo, se halla más vinculada a la emoción contenida en una historia que a la historia misma. De aquí derivan algunas de las principales diferencias entre ambos géneros:

-
- *El teatro enfatiza los personajes*. En una obra dramática la historia en sí es algo secundario ; lo importante es 1a evolución de un carácter, sus conflictos y sus luchas internas.

- *El teatro concentra el drama*. A diferencia del cine, que fragmenta la acción en secuencias y escenas, en distintos lugares y personajes, e1 teatro concentra el foco de la historia en la conciencia de un personaje.

- *El teatro es más cautivador*. Cuando asistimos a una obra de teatro, nos dejamos llevar por la puesta en escena; renunciamos a las evidencias de nuestros sentidos

- *El teatro es más temático*. Al enfatizar los caracteres, las obras dramáticas enfatizan también las motivaciones y las crisis de los personajes más que las propias historias.

- *El teatro es más simbólico*. Con frecuencia, la representación dramática exige decorados abstractos, luces enormemente enfáticas y artificiales. No necesita el realismo para crear verosimilitud, puesto que la audiencia ha entrado en un mundo mágico y se apresta a dejarse cautivar.

- *El teatro es más verbal*. El cine es un medio eminentemente visual, en el que las historias se cuentan por medio de imágenes. El teatro, por el contrario, es un medio verbal, en el que el diálogo lo es todo: el modo de caracterización, de narración, de progresión en la trama y de revelación de conflictos.

A pesar de la citadas diferencias entre teatro y cine (o entre literatura en general y cine), ambos medios no han dejado nunca de estar en contacto dado que, como se ha visto, gran número de las producciones cinematográficas han sido -ya desde los inicios de la cinematografía- adaptaciones de obras teatrales o literarias preexistentes. Concretamente, como observa M. Alvarez Cadavid[229], lo fueron la mayor parte de las primeras películas con una mínima base argumental del Georges Méliès: *El enfermo imaginario* (1897), *Caperucita roja* (1901), *Viaje a la Luna* (1902), *20.000 leguas de viaje submarino* (1907), etc. No obstante, y como lo expresa José Antonio Pérez Bowie[230], la etiqueta de 'adaptación' "… *es cuestionada por muchos de los estudiosos del fenómeno, por la inoperancia de la misma para designar la heterogénea variedad de productos que suelen agruparse bajo ella*". Las primeras teorías que surgieron a este respecto se referían por regla general a la mayor o menor *fidelidad* de tales adaptaciones o 'transcripciones', sin fijarse en la calidad cinematográfica de los filmes en cuestión. Sin embargo, ya en 1926, el formalista ruso Boris Eikhenbaum, pese a reconocer que el cinematógrafo necesitaba de argumentos procedentes de la literatura, advertía lo siguiente: "… *de ningún modo se trata de someter el cine a la literatura*", ya que en aquel "… *incluso cuando la trama es adaptada, el argumento se organiza de manera original, en la medida en que los medios, los elementos mismos del discurso cinematográfico, son originales*"[231]. Por la misma época la escritora Virginia Woolf opinaba –en una línea pa-recida- que el cine debía dejar de ser un parásito de la literatura, ya que según ella por medio de las imágenes podían expresarse pensamientos y emociones a veces mejor que con las palabras[232]. Como apunta Marta Frago Pérez[233], hasta el año 1957 las opiniones acerca de las adaptaciones de obras literarias al cine fueron más bien negativas. De hecho tales posturas desfavorables se pueden explicar si se tiene en cuenta que en los primeros años del 7º Arte se dieron numerosos casos de abusos y plagios cinematográficos en productos fílmicos de escasa calidad. El propio *Film d'Art*, que, como es sabido, adaptó grandes clásicos de la literatura y de la escena con la idea de que el cinema-tógrafo accediese a sectores más cultos de la audiencia, descuidó absolutamente el aspecto audiovisual en la realización de sus productos. Más o menos lo mismo puede afirmarse de la serie 'Famous Actors in Famous Plays', del productor Adolph Zukor, realizada en Estados Unidos con similar propósito. Con

---

[229] ALVAREZ CADAVID, M., 2000, "Adaptación e intertextualidad", en *Íkala*, vol. 5, Nos 9-10, pg. 108

[230] PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004, "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", en *Signa*, Nº 13, UNED, pp. 278-79

[231] EIKHENBAUM, Boris, 1989, "Problems of Cine-Stylistics", en *The Poetics of Cinema*, Russian Poetics in Translation, Nº 9, Oxford, Old School House

[232] WOOLF, Virginia, 2003, *El cine y la realidad*, Málaga, El Litoral ; RODRÍGUEZ MARTÍN, Mª Elena, "Teorías sobre adaptación cinematográfica", en *Tiempo Apuntes*, Internet, pg. 84

[233] FRAGO PÉREZ, Marta, 2005, "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", *en Comunicación y Sociedad*, vol. XVIII, Nº 2, pp. 50-51

todo, hay que decir que las críticas entre 1920 y 1960 no se referían por lo general a la factura fílmica de las adaptaciones, sino más bien a la fidelidad de las mismas para con el original literario del que partían. Citemos a este respecto a la escritora Hannah Arendt, quien en 'La condición humana' comenta lo siguiente[234]:

> "Cuando los libros o las reproducciones de cuadros se llevan al mercado a precios bajos y se venden grandes cantidades, esto no afecta a la naturaleza de los objetos en cuestión. Pero su naturaleza se ve afectada cuando los objetos mismos sufren cambios como una nueva escritura, la condensación o el resumen, [...] o la adaptación para el cine. Esto no significa que la cultura se difunda en las masas, sino que se destruye la cultura para brindar entretenimiento. La consecuencia no es la desintegración sino el deterioro, y quienes lo promueven no son los compositores populares sino un tipo de intelectuales especial, a menudo bien formados e informados, cuya única función es organizar, difundir y cambiar los objetos culturales para convencer a las masas de que *Hamlet* puede ser tan divertido como *My Fair Lady*, y quizá igualmente educativo".

En ese sentido se ha considerado desde siempre en ciertos círculos a las adaptacio- nes literarias y teatrales al cine como un subgénero, y algunos comentaristas de los prime- ros tiempos, como fue el caso de la citada Vachel Lindsay (1915), tendieron a desligar al cine del drama y de la novela, acercándolo a la poesía y a la música. Este punto de vista, sin ser abandonado por completo, fue matizado después de la 2ª Guerra Mundial con la eclosión de la 'Nouvelle Vague' francesa y su *teoría de los autores*[235]. Según dicha tendencia había que distinguir claramente entre el cine-arte, que surgía desde su origen para la pantalla y no para el papel, y el cine-entretenimiento, del cual formaban parte la mayor parte de las adaptaciones. Así, el realizador y crítico francés François Truffaut opinaba, de forma parecida al anteriormente mencionado Eikhenbaum, una adaptación literaria demasiado ligada al texto original sería una película literaria antes que cinematográfica[236]. En otro lugar, el citado José Antonio Pérez Bowie recuerda que el cine nació como un espectáculo teatral más, dentro del género de las 'varietés', de las que adoptó diferentes formas expresivas: prestidigitación, ma-

---

[234] Ibid., pg. 53 ; ARENDT, Hannah, 1993, *La condición humana*, Barcelona, Paidós ; ASSIS CÉSAR, Mª Rita de, 2007, "Hannah Arendt y la crisis de la educación en el mundo contemporáneo", en *En-Claves del pensamiento*, Año I, No 2, pp. 7-22

[235] TRUFFAUT, François, 1953, *A Certain Tendency in French Cinema*, Internet ; BAZIN, André, 2001, *De la politique des auteurs*, Cahiers du Cinéma ; HESS, John, 1974, "La politique des auteurs 1: World View as Aesthetics", en *Jump Cut*, Nº 1 ; "La politique de auteurs 2: Truffaut's Manifesto", en *Jump Cut*, Nº 2 ; SARRIS, Andrew, "Notes on the Autheur Theory in 1962", en *The Film Artist* ; WOLLEN, Peter, 1997, "The Auteur Theory", en *Signs and Meaning in the Cinema*, British Film Institute

[236] FRAGO PÉREZ, op. cit., pg. 52

gia, circo, canciones, etc. A causa de esto los filmes primitivos incorporaron a su quehacer los mecanismos encaminados a reproducir la escena teatral en la pantalla[237]:

- Adopción por la cámara del punto de vista del espectador
- Actores de pie y vueltos hacia el público
- etc.

Pronto el cine comenzó a encaminarse por derroteros que lo alejarían progresivamente de los modelos teatrales, como fue la utilización de 'gags' visuales y otros hallaz- gos expresivos propios: distintas posiciones de la cámara, fragmentación de la acción en distintos planos y, sobre todo, el montaje. No obstante, y como venimos diciendo, "… *el afianzamiento del cine como arte específico dotado de un lenguaje propio no implica, sin embargo, una ruptura total con el arte escénico*", ya que –especificamente durante el período mudo, la falta de palabras se compensaba mediante la exageración de la mímica y de la gestualidad. Más adelante, buscando audiencias más selectas, se volvió – como hemos visto- a recurrir a las adaptaciones de piezas teatrales, como fue el caso de la citada *El asesinato del Duque de Guisa* (1908), la igualmente citada serie *Famous Actors in Famous Plays* (1916), del productor húngaro-norteamericano Adolph Zukor, y el cine expresionista alemán en general, cuya inspiración teatral resulta evidente[238]. Esta simbiosis cine-teatro ha continuado hasta nuestros días. Las anteriores con sideraciones nos permiten hacer una primera aproximación entre el cine y la ópera romántica, y especialmente la obra wagneriana. Según Miguel Martín Echarri, en efecto, dicho género ofrece una dimensión doblemente temporal, ya que tanto en el cine como en la ópera podemos distinguir[239]:

a) Tiempo de la enunciación: el espectador contempla a los actores en el escenario.
b) Tiempo de la historia: habitado por los personajes en un lugar imaginario.

Tal como explica Martín Echarri, a partir de una presentación mimética sobre el escenario de un teatro, la música operística busca –y a veces encuentra- una posición asimilable

[237] PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004, "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", en *Arbor*, Nº 427, pp. 574-75
[238] FONTANELLAS, Héctor J., 2012, *Influencia del expresionismo en el teatro y el cine*, Detrás de una imagen cinematográfica, Internet
[239] MARTÍN ECHARRI, Miguel, 2014, "La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mímesis en la ópera decimonónica", en *Signa*, Nº 23, UNED, pp. 615 ss.

a la de un ‘narrador’. Constituye, efectivamente, “ … *una de las instancias a las que el autor (casi siempre múltiple: compositor, libretista, escenógrafo, ...) asigna la función de explicar y definir las transformaciones de la historia cuando los gestos y las palabras de los actores … no son suficientemente explícitos para conseguirlo*”. En una ópera romántica no hay por lo general –como en la novela- una narrativa que cuente la historia desde fuera ; sí la hay en cambio, en algunas composiciones de género operístico de las vanguardias del siglo XX: *Oedipus Rex* y *L'histoire du soldat*, de Igor Stravinsky, *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla o *Lulu*, de Alban Berg, por citar sólo algunos ejemplos. Durante el siglo XIX, sin embargo, se solía recurrir a relatos diegéticos en boca de alguno de los personajes, como es el caso de Sigfrido en *Götterdämmerung* o Walter en *Die Meistersinger von Nürnberg*, ambas de Wagner, y en la ‘serenata’ del *Don Giovanni*, de Mozart. La música también puede adoptar a veces en las óperas un carácter mimético (un personaje hace ruido o toca un instrumento musical en escena, como cuando Tamino toca la flauta en *Die Zauberflöte*, de Mozart, o cuando Mime golpea el yunque en diversas escenas del ‘Anillo de los Nibelungos’, de Wagner, así como imitando tormentas, el viento, el mar, etc. en diversas óperas, pero por lo general la función de la música operística, al contrario a lo que ocurre generalmente con la música cinematográfica, como veremos más adelante, “… *suele ser la de crear un tejado sonoro complejo que se relaciona con el drama con distintos grados de justificación*”. (embellecimiento o acompañamiento más o menos casual, o con el fin de describir psicológicamente a alguno de los personajes).

Espacio y tiempo cinematográficos

En opinión de Edgar Morin, El cine aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía: "*La originalidad del cinematógrafo es relativa. Edison había ya ani- mado la fotografía, y Reynaud proyectado imágenes animadas sobre una pantalla. Pero la misma relatividad del cinematógrafo –es decir, la puesta en relación de la fotografía y de la proyección en un sistema único- es su originalidad*". El cine hereda de la fotogenia y al mismo tiempo la transforma ; ofrece una imagen que puede agrandarse a las dimensiones de una sala, mientras que las fotos se hacen cada vez más pequeñas. La imagen proyectada sobre una pantalla está desmaterializada y es impalpable, fugaz. Esa característica explica que el cine estuviese en sus principios relacionado con la magia, y que algunos proyeccionistas de los primeros tiempos fueran confundidos con hechiceros[240]:

> "La visión cinematográfica toma cuerpo a partir de las sombras que se mueven en la pantalla. La substancialización está directamente ligada a la densi- dad o, más bien, a la adensidad del no-ser, del gran vacío negativo de la sombra. Si se añade que las condiciones de oscuridad, favorables a la proyección, lo son correlativamente a la magia de la sombra al mismo tiempo que a una cierta relajación paraonírica, es preciso atestiguar que el cinematógrafo está mucho más marcado por la cualidad de la sombra que la fotografía".

Después de Meliès y su concepción de la cinematografía como arte circense, el sector de lo fantástico y maravilloso se reduce. En Brighton "*… los hallazgos de la fantasía se injertan empíricamente en el film y lo metamorfosean interna, lenta, insensiblemente*". Las técnicas del cine, diferenciación de planos, movimientos de cámara, utilización de decorados, efectos especiales de iluminación, fundidos, encadenados, sobreimpresiones, etc. Adquieren su sentido en la técnica suprema, el *montaje*. Abundando en esto y según Jean Mitry[241], el arte cinematográfico, al contrario que los demás géneros artísticos, se desarrolla –lo mismo que el teatro y la ópera- tanto espacial como temporalmente, ya que el drama fílmico se expresa mediante relaciones en el tiempo (como en la novela, la música o la prosodia) y en el espacio (como en el teatro o la arquitectura). El espacio fílmico, en efecto, no constituye ya un receptáculo que envuelve un conjunto de movimientos determinados, sino

[240] MORIN, op. cit., pp. 20 ss
[241] MITRY, op. cit., pp. 22-23

que por medio de infinidad de planos y encuadres resulta ser tanto forma estructurante como forma estructurada ; su ritmo se elabora, por tanto, combinadamente en función del espacio y del tiempo, pudiéndose definir el film, en opinión de Mitry, como "*... un conjunto de variables geométricas cuya movilidad está organizada según una composición aritmética de la duración*". Según Morin, el film deja de ser *una* fotografía animada para dividirse en infinidad de fotografías animadas heterogéneas o 'planos', convirtiéndose simultáneamente en un *sistema* de fotografías animadas con nuevos caracteres espaciales y temporales. Al contrario que lo que ocurría en el cinematógrafo de Meliès, cuyo tiempo era exactamente el tiempo cronológico real, el cine "*… expurga y divide la cronología ; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción*". El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos, reconstruyendo un tiempo nuevo, fluido, sometido a extrañas compresiones y dilataciones. El tiempo del cine es, además, reversible[242]: "*La vuelta hacia atrás (*flash back *y* cut back*), con o sin fundidos, nos indica el carácter normal, evidente en el cine, de inserción del pasado en la temporalidad presente, y salvo raras excepciones en que el recuerdo se mantiene difuminado, los recuerdos están presentas*". Algo similar es lo que expresan André Gaudreault y François Jost[243]:

> "El cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando el argumento transcurre en primeros planos. Sean cuales fueren los objetos que nos presenten, éstos pueden descomponerse en partes más pequeñas, que se instalan necesariamente en un espacio dado y que establecen entre ellas algún tipo de relación espacial. Hasta el plano general constituye un buen ejemplo de la capacidad que posee el cine para entregar una cantidad infinita de informaciones (entre las cuales se cuentan las informaciones de tipo espacial). La secuencia inicial de *Terciopelo azul* ('Blue velvet', 1986), de David Lynch, es un ejemplo de esta amplificación de la información gracias al paso de un plano general a uno de detalle, en un movimiento de cámara que llega a la altura de la hierba".

Estos comentaristas señalan cuatro estrategias que abstraen la acción fílmica de su 'cuadro situacional':

a) La acción puede producirse en una oscuridad relativa y así privar momentáneamente al espectador de un buen número de coordenadas espaciales

b) La banda de imagen, reemplazada a veces por la pantalla en negro, también puede funcionar momentáneamente como 'defección', ya sea diegética o narratorial.

[242] COSTA, op. cit., pp. 99-71
[243] GAUDRAULT, A., y JOST, Fr., 1995, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, pp. 89 ss.

c) Cuando lo que realiza la defección no es la totalidad de la banda de imagen, lo que puede acabar desapareciendo es el decorado, a fin, por ejemplo, de que la acción que se muestra sea aún más visible.

d) Una sucesión de planos cercanos puede privar al espectador de las coordenadas espaciales precisas.

Gaudreault y Jost consideran en definitiva dos posibles tipos de relaciones espciales en un film:

1) 'Identidad' espacial: un solo y único espacio:
    - Cut-in
    - Travelling
2) 'Alteridad' espacial: *raccord*
    - Contigüidad
    - Disyunción (espacio próximo o lejano)

El semiólogo Gérard Gennete consideraba dos temporalidades del relato: la de los *acontecimientos relatados* y la relativa al *acto mismo de relatar*. Esos dos aspectos, en opinión de Gaudreault y Jost, pueden articularse en tres niveles narrativos:

- *El orden*: confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato
- *La duración*: comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos
- *La frecuencia*: estudiando el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis.

Pero, al contrario que en la novela, el cine articula múltiples 'lenguajes de manifestación'. Tal multiplicidad "… *pone al espectador en presencia de una cantidad importan- te de signos (y por lo tanto de acontecimientos) simultáneos, de manera que la* simultaneidad *de acciones diegéticas está íntimamente vinculada con la* sucesividad". Existen genéricamente cuatro maneras de expresar tal relación:

a) La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo campo

b) La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro

c) La presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva

d) El montaje alterno de las acciones simultáneas.

El cine, por otra parte, trabaja, como sabemos, a dos registros: imagen y sonido ; no es de extrañar, por tanto, "*… que sea posible construir un 'punto de vista' sonoro, o más bien auricular, mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible*". Elaborar la posición auditiva de un personaje en un film plantea varias dificultades según Gaudreault y Jost:

1) La localización de sonidos

2) La individualización de la escucha

3) La inteligibilidad de los diálogos:

   - *Auricularización interna secundaria*: Cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación vis

   - *Auricularización interna primaria*: Cuando no conocemos la distancia que se halla la fuente sonora, y no disponemos de señales que constaten la escucha

   - *Auricularización cero*: Cuando la intensidad de la banda sonora está sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla hace bajar los niveles obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad

Gianfranco Bettetini, por su parte, insiste en el aspecto temporal del film a que nos estamos refiriendo y dice[244]:

> "También el film se presenta como discurso regido por una instancia enunciativa que posee un componente temporal ; también el film puede ser narrativo o no y, manifestándose precisamente como discurso, implica una colocación de su instancia en un sujeto de la enunciación (el 'gran vendedor de imágenes' de Laffay), que no casualmente C. Metz tiende a identificar con la misma instancia narrativa (obviamente en el caso de un film-relato), haciéndola coincidir con el mismo film. Ocurre, efectivamente, que la *dureté* de la diégesis fílmica obstaculiza de manera sensible la percepción de un sujeto hablante y facilita la de una organización material ya ope-

[244] BETTETINI, op. cit., pg. 22

rante; el film tiende a ser vívido como parte del mundo y no como discurso sobre el mundo".

En esta apreciación abunda igualmente Aurelio del Portillo García[245], para el cual "*La cinematografía y la música participan de algunas claves comunes de construcción formal y de articulación de su discurso, ya que su objetivo es organizar, en ambos casos, estímulos significativos en el tiempo de la representación con un criterio de proporción y orden*". Más adelante añade: "*Las frases melódicas, la progresión armónica y la propor- ción rítmica de una película se basan en el influjo de expectativas que dibujan curvas de interés para captar, mantener y dirigir la atención mediante una composición adecuada de tensiones emocionales*". Según este comentarista habría que tener en cuenta tres conceptos diferentes de 'tiempo', correspondiendo únicamente el tercero de ellos al decirse musical y a la narratividad cinematográfica:

- *Tiempo cronométrico*: Subdivisión en partes iguales de la duración del movimiento de la Tierra alrededor del Sol.
- *Tiempo psíquico*: Experiencia de la duración que experimenta nuestra mente.
- *Tiempo ficticio* (narrativo, musical o cinematográfico): Se fabrica y controla en manos del artista.

Para Noël Burch, dicha articulación espacio-temporal de las películas es llevado a su término mediante el montaje[246]: "*El 'découpage'* [guión técnico] *es pues la resultante, la convergencia de un 'découpage' del espacio (o más bien una sucesión de 'découpages' del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un 'découpage' del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. Por esta noción dialéctica se puede definir (y por tanto, analizar) la factura misma de un film, su devenir esencial*". Dicho montaje de dos planos puede ser continuo ("*basta cortas la cola del primero y la cabeza del segundo para obtener, de uno y otro lado del cambio de plano, una continuidad absoluta de la acción filmada*"), o bien puede haber un hiato en la continuidad temporal entre ambos planos ; es lo que se llama una *elipsis*, que puede ser de dos tipos:

a) Suficientemente corta para ser no sólo percibido sino también medido: *A bout de souffle*, de Jean-Luc Godard ; *Zazie dans le metro*, Louis Malle.

[245] PORTILLO GARCÍA, Aurelio de, 2012, "Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas", en *Icono*, Nº 14, año 10, vol 1, Madrid, pp. 165 ss.
[246] BURCH, Noël, 1972, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 13 ss.

b) Elipsis indefinida: para 'medirla' el espectador necesita ayuda del exterior (un reloj, un calendario, …)

Puede haber también un *retroceso* en el tiempo o en el espacio:

a) Pequeño retroceso, a menudo empleado por Eisenstein (*Octubre*) y por cineastas de van-guardia (*La piel suave*, de François Truffaut ; *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel) para dar apariencia de cotinuidad.

b) 'Flashback' o retroceso indefinido: *Le jour se lève*, o *Une simple histoire*, am- bas de Alain Resnais.

En la fase de montaje, efectivamente, puede producirse una ilusión óptica según la cual dos porciones de espacio filmada en lugares distintos pueden erigirse en componentes de una escena unitaria y continua: "*Esta impresión de unidad (de lugar) y de continuidad (en el tiempo) es, sin duda, el resultado de una serie de hábiles procedimientos practicados tanto en la fase de filmación como en la de montaje, pero también procede de la cooperación del espectador, capaz de reunir la información dispersa que le proporcionan los distintos encuadres, activando una serie de relaciones espaciotemporales sugeridas por su propia sucesión*". Orson Welles comentaba lo siguiente, a propósito del montaje de su film *Othello* (1952):

> "Yago pasa del pórtico de una iglesia de Torcello –una isla de la laguna veneciana- a un estanque portugués, atravesando la costa africana. Cruza el mundo, pasando de un continente a otro, mientras pronuncia una sola frase. Mi *Otelo* es algo que se va transformando continuamente. Una escalera toscana y un pretil morisco forman parte de lo que en el film aparece como un escenario único. Rodrigo propina una patada en Mazagan y, como respuesta, recibe un puñetazo en Orvieto, es decir, a mil millas de distancia. Las piezas del puzzle estaban separadas tanto por el tiempo como por innumerables viajes en avión".

Quizá sea Alain Resnais, según Burch, el cineasta que se ha preocupado más conscientemente de organizar este fenómeno de *duración-legibilidad*, contemplándolo como una dialéctica: "*No se trata simplemente de encontrar una duración adecuada a la legibilidad de cada plano, sino de jugar con los grados de dificultad o facilidad de lectura haciendo ciertos planos ya sea demasiado cortos para ser leídos 'confortablemente' (molestia de frustración) ya sea tan largos que puedan ser leídos y releídos hasta la saciedad (molestia de aburri-*

miento). Son los polos (o más bien los 'vectores') de una auténtica dialéctica de las duraciones, capaz de suscitar una rítmica visual tan rica a fin de cuentas como la de la música actual". Analizando en la última realización fílmica de Orson Welles, *F for Fake* ('Fraude', 1975) el sorprendente hecho de que sea una misma persona (v.gr., el propio Welles) quien dicta las reglas del juego narrativo y quien las contradice, el citado Casetti llama nuestra atención sobre varios aspectos referentes a la relación film-espectador[247]:

1) Existen dos especies diferentes de personajes, tanto narradores como narratarios, organizando la escena en la pantalla:

   - Narradores o narratarios *metadiegéticos* o *extradiegéticos*: Señalan la lógica de la narración

   - Narradores o narratarios *diegéticos* o *infradiegéticos*: Representan un punto de vista 'segundo' en el interior de la puesta en escena, ya en sentido de alternativo, ya en el de subordinado.

2) La diferencia entre los dos planos sobre muchos elementos, al estar el primero, como decimos, en línea de máxima fuera o por arriba de la historia narrada, mientras que el segundo está dentro de ella.

3) Semejante separación de los campos confirma también que el contraste entre las dos parejas no ataca la posible 'verdad' del texto fílmico, sino, quizás, su estatuto, es decir, el género de vínculo que las imágenes y los sonidos tienen con sus presupuestos (a saber, con el 'enunciador' y el 'enunciatario').

4) Aunque separables y tendencialmente contrapuestos, los dos tipos de narrador y narratario poseen siempre la manera de estar comunicados, dado que es precisamente en la confrontación recíproca donde emerge su exacta identidad.

5) Los vínculos entre las diferentes presencias hacen del texto filmico un lugar lleno de ecos, de llamadas, de cambios de mano ; en fin, un texto completamente *dialógico*.

Casetti representa todo lo anterior mediante un sencillo esquema, que él explica como sigue:

---

[247] CASETTI, op. cit., pp. 62 ss. ; TESTA, Bart, *Film Theory and Enunciation*, Internet.

comentario

enunciador | narrador | metadiegético extradiegético / infradiegético diegético | narratario | enunciatario

narración

"A los dos lados del gráfico encontramos los elementos constitutivos, exactamente al enunciador y al enunciatario: instancias abstractas representables de por sí solas a través del emerger de una hiperfrase ejecutiva del tipo '*yo te* digo *y te* muestro que ...'. En el centro tenemos, en cambio, al narrador y al narratario, es decir, las figurativizaciones de las instancias abstractas sobre la superficie del texto: el *yo* y el *tú* que se dicen y se muestran. Arriba están el narrador y el narrata- rio que, estando sobre o al lado de la historia, unen los presupuestos con la base del texto (o, lo que es lo mismo, permiten a los presupuestos que lleguen a ser operativos respecto al desarrollo del texto). Abajo, en cambio, se señalan los casos en los que el narrador y el narratario desarrollan un papel, llamémoslo autónomo, presentándose como simples personajes, como simples momentos de la diégesis. Finalmente, en los límites superior e inferior está la indicación de las dos posibles estructuras de contexto, respectivemente el comentario y la narración. En el gráfico, la posición de la visión y de la escucha, que es la que más nos interesa, aparece bien definida".

Más adelante, Casetti se pregunta sobre la posibilidad de individualizar las reglas sobre las que se organizan las diversas configuraciones enunciacionales de la imagen filmica, las sintácticas incluidas, definiendo en todos sus aspectos la relación que se establece entre un papel y el lugar en que el mismo obra. Para resolver la cuestión toma como ejemplo la siguiente secuencia de *Fury* ('Furia', *USA, 1936*), de Fritz Lang: "*En un escaparate de una tienda, sobresale un cartel en un atril con la inscripción 'The Fall Bride'; un movimiento lateral de cámara, un poco incierto, lleva a encuadrar un traje de novia, después con un ligero movimiento hacia atrás, siempre de lado, un nuevo escaparate con un dormitorio ; delante del escaparate, un hombre y una mujer de espaldas. Alejamiento y los dos en Plano Medio frontal, que indican algo delante de sí. Alejamiento, y Plano General acercado del dormitorio. Alejamiento, y el hombre y la mujer de espalda en Plano Medio que intercambian algunas frases de diálogo y después salen hacia la izquierda del cuadro. Distanciamiento, y los dos en Plano Americano que alejándose del escaparate avanzan con la cámara tomavista que los acompaña precediéndolos*". El fragmento a que nos referimos representa,

según Casetti, una promesa mantenida en suspenso, dado que nos obliga a esperar al segundo y al tercer encuadre para tener una cámara subjetiva completa; eso nos plantea, en su opinión, las siguientes cuestiones:

a) Como todos los actos fallidos, también éste nos sugiere una presunta infrac- ción de la ley, sintáctica en este caso.

b) La mencionada 'cámara subjetiva fallida' nos indica igualmente un principio de construcción narrativa que se confirma con la visión del resto del film.

c) Un objetivo que, sin embargo, abandona para retomarlo más tarde ; confiesa entonces una intención e inmediatamente la enmascara.

d) Ese detalle en un principio desconcertante coloca al espectador ante tres realidades bien diferenciadas: desde el punto de vista perceptivo tenemos la *actividad escópica* ('ver') en sentido estricto, desde el punto de vista informacional, un *proceso cognoscitivo* ('saber'), y desde el punto de vista epistémico o pasional nos hallamos ante una *relación de confianza* ('creer'), reflejado todo ello en la siguiente tabla:

	VER	SABER	CREER
Cámara objetiva	exhaustiva	Diegético	Sólido
Cámara objetiva irreal	Total	metadiscursivo	Absoluto
Interpelación	Parcial	discursivo	Contingente
Cámara subjetiva	Limitado	infradiegético	Transitorio

Para Christian Metz, por otra parte, trucos y efectos especiales cinematográficos (desinados a reproducir en la pantalla eventos reales y/o imaginarios) se corresponden con el mismo concepto. Costa reconoce la dificultad que conlleva establecer una distinción entre 'trucos' y 'efectos especiales'. Para él, en efecto, el término 'truco' presenta una connotación de por sí negativa: "*Nos devuelve a las primeras épocas del cine, evoca cierta necesidad de la 'fábrica de sueños' que no siempre resulta halagüeña*". Es el caso del actor Alan Ladd, que se veía obligado a subirse a taburetes 'invisibles' para ocultar su baja estatura. El término 'efectos especiales', por el contrario, está mucho más de acuerdo con el papel cada vez más importante que las técnicas de filmación y manipulación de la imagen están adquiriendo en el cine contemporáneo. Christian Metz entendía por 'trucos' dos tipos distintos de intervenciones en la banda de imagen[248]:

[248] COSTA, op. cit., pp. 245-247 ; METZ, Christian, y MELTZER, Françoise, 1977, "Trucage in Film", en *Critical* Inquiry, vol. 3, Nº 4, pp. 657-675 ; METZ, Christian, 2002, *Ensayos sobre la significación en el cine (2. 1968-1972)*, Barcelona, Paidós, pp. 189-91

- Trucajes prefílmicos:_“*Todo aquello que se pone ante la cámara para que ésta lo ‘capte’*” (sustitución de un actor por un doble, utilización de mecanismos teatrales –una trampilla, por ejemplo- para hacer desaparecer a un actor, etc.)

- Trucajes cinematográficos:_Se producen durante el rodaje o en el laboratorio (*flou*, aceleración o ralentización de las imágenes, etc.)

En opinión de Antonio Costa, ambos planos (prefílmico y cinematográfico) propuestos por Metz resultan difíciles de distinguir, ya que, según él, “… *siempre será necesaria la intervención de un cierto nivel explícitamente cinematográfico que permita ocultar (mediante una ligera aceleración y la eliminación de ciertos planos, en el caso de que se utilice un doble) o hacer más visible (mediante la utilización del ralentí, en el caso de una explosión) algunos detalles de lo que se produce en el nivel prefílmico*”. Propone el siguiente ejemplo:

> “En los films de ciencia-ficción, los vuelos de las naves espaciales se filman con una cámara especial, la *Dykstraflex*, montada sobre un brazo deslizable, cuyos movimientos se programan por ordenador ; el movimiento de la cámara con respecto a la maqueta de la nave –que permanece inmóvil- es el que produce la ilusión de vuelo de una nave, mediante la combinación de un truco prefílmico (la maqueta de la nave) y una compleja modalidad de filmación. Consideraciones análogas pueden hacerse respecto al *Zoptic*, que permite simular la visión del vuelo de un hombre o de un objeto mediante el empleo de un proyector (que proyecta el fondo paisajístico) y de una cámara (que filma al hombre o al objeto inmóvil sobre el fondo paisajístico proyectado) ; tanto el primero como la segunda están provistos de *zooms* sincronizados, mediante los cuales el proyector va rectificando el ángulo visual del paisaje (que así parece alejarse), mientras la cámara obtiene un efecto de acercamiento (y de ahí la ilusión de vuelo) del hombre y del objeto, que en realidad no se mueven”.

Teniendo en cuenta el orden perceptivo de los trucos (la forma en que los percibe el espectador), Christian Metz los divide en tres tipos[249]:

a) Trucos imperceptibles: El espectador no nota nada (por ejemplo, utilización de un doble

b) Trucos invisibles, pero perceptibles: El espectador no sabe dónde se han producido, ni en que punto del texto fílmico intervienen, pero, sin embargo, percibe su existencia (por ejemplo, un hombre invisible)

c) Trucos visibles: No sólo se presentan como tales, sino que se perciben claramente como *manipulaciones* explícitas de la imagen.

[249] METZ, Ensayos …, op. cit. pp. 191 ss.

Resumiendo toda la exposición anterior, Costa apunta que los efectos especiales "… *son capaces de producir tanto acontecimientos como modalidades de visión que pueden relacionarse entre sí de cuatro maneras distintas*"[250]:

Modalidad de visión	Acontecimientos
Ordinaria	Ordinario
Extraordinaria	Extraordinario
Ordinaria	Extraordinario
Extraordinaria	Ordinario

Como ejemplos del primer caso (ordinaria/ordinario) tenemos cualquier film que no pertenezca al género fantástico –exceptuando, quizás, *Freaks* ('La parada de los monstruos', 1932), de Tod Browning, donde las caracterizaciones no tienen su origen en efecto especial alguno, como único caso práctico- puesto que en ellos la presencia de los distintos efectos especiales no resulta incompatible con sus características. Al segundo caso (extraordinaria/extraordinario) corresponderían films de género realista, pero a la vez "… *capaces de ofrecer una modalidad de visión que vaya más allá tanto de nuestra experiencia cotidiana como de la experiencia cinematográfica precedente*" ; por ejemplo, los efectos hiperrealísticos de las balas al entrar en contacto con la carne humana en las películas de Sam Peckinpah. En el tercer caso (ordinaria/extraordinaria) están los films que, aún presentando acontecimientos que van más allá de nuestros actuales conocimientos técnico-científicos, consiguen interesar al espectador únicamente mediante su trama ; es el caso, por ejemplo, de *War Games* ('Juegos de guerra', 1983), de John Badham. El último caso de esta clasificación (extraordinaria/extraordinario) corresponde a un amplio abanico de filmes de ciencia-ficción y de terror al uso. Según Siegfried Kracauer, por fin, cada tipo de películas despierta diferentes reacciones intelectuales y/o simbólicas, según los siguientes argumentos[251]:

1) El cine registra la realidad física por sí misma (el espectador es incitado a asimilar instintivamente las configuraciones que muestran las imágenes, indeterminadas y con frecuencia amorfas)

2) El cine representa el mundo en movimiento[252]

[250] COSTA, op. cit., pp. 253-55
[251] KRACAUER, op. cit, pp. 205
[252] Henri Wallon comenta al respecto: "No podemos apartar nuestros ojos de la película cuyas imágenes van sustituyéndose unas a otras, no sólo porque entonces perderíamos el hilo de la historia y ya no entenderíamos lo que sigue, sino también porque en ese flujo de imágenes sucesivas hay una suerte de atracción, una suerte

3) El cine no sólo registra la realidad física, sino que además revela regiones su- yas de otro modo ocultas, incluyendo las configuraciones espaciales y tempo- rales y artificios cinemáticos (estos hallazgos significan mayor exigencia para la constitución fisiológica del espectador, pues se apela tanto a su razonamiento como a sus facultades viscerales).

André Bazin, no obstante, no es muy partidario de que se maneje en este sentido el concepto de 'cine total'[253]:

> "El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos".

Para el citado V.F. Perkins, tales especulaciones sobre el 'cine total' son absolutamente hipotéticas, aunque sólo sea por el hecho de que una representación totalmente fidedigna de la realidad exigiría "*una imagen estereoscópica que realmente fuera infinita en altura y anchura*", lo cual es prácticamente imposible de conseguir. No obstante, reconoce que semejantes fantasías están justificadas en cierto sentido por la evolución que han experimentado muchos aspectos del cinematógrafo a lo largo de toda su historia[254]:

> "Hasta hoy, todos los principales adelantos de la tecnología cinematográ- fica han tenido un precedente en los primeros años de la historia del cine, y aún en su prehistoria. El Kinetófono de Edison era una primitiva forma de cine sonoro. Las imágenes animadas que Reynaud presentaba en su Teatro Optico eran en color. Cada uno de los dieciséis fotogramas por segundo de un film de Méliès era coloreado a mano en su taller, añadiendo así color a la imagen en blanco y negro: diez minutos de proyección exigían pintar por separado unos diez mil fotogramas, y ellos para cada copia del film … El cine mudo trató de compensar la ausencia del color natural a base de teñir la película por inmersión en baños apropiados … Los experimentos sobre el cine en color se remontan a principios del siglo [XX] … Análogamente, a finales de los años 20, el Magnascope y la pantalla Reallife Grandeur pusieron de manifiesto un claro deseo de ensanchar la pantalla y conseguir que la ilusión del espectador fuera mucho más envolvente".

---

de inducción que nos ordena –a nosotros, a nuestra atención, a nuestra vista- que no nos perdamos nada. El movimiento, pues, es en sí mismo atractivo y cautivador". [WALLON, H., 1953, "L'acte perceptif et le cinema", en *Revue Internationale de Filmologie*, vol. 4, Nº 13, pp. 154-55]

[253] BAZIN, André, 1953, *¿Qué es el cine*?, Madrid, Rialp, pg. 25

[254] PERKINS, op. cit., pp. 52-54 ; BURCH, Noël, 1987, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cáte dra, pg. 21

Otro asunto tratado en profundidad por el anteriormente mencionado Tudor es el del análisis del contenido de las películas, tarea que entraña, en su opinión, considerables dificultades, dado que la critica de cine suele pecar tanto por exceso como por defecto. Tudor lo expresa como sigue[255]:

> "Aunque se han dedicado grandes recursos al análisis del contenido, los resultados obtenidos siguen siendo desproporcionadamente pequeños. Esto constituye en parte una confirmación de la famosa intuición de Berelson, según la cual la energía invertida en el análisis del contenido supera casi siempre los resultados utilizables del mismo[256]. Pero es también una consecuencia del rampante cientifismo: el ritual persigue un rigor mal empleado y finalmente el rigor sustituye a la investigación. La posibilidad de utilizar métodos complejos se convierte en el criterio principal a la hora de elegir procedimientos de estudio. A consecuencia de este prejuicio, el análisis del contenido se ha centrado en el contenido cognoscitivo a costa de otras formas, y en lo cuantitativamente manipulable a costa de lo cualitativo, estrechando así su campo de aplicación potencial. Lo que se ha ganado en complejidad se ha perdido en relevancia".

David Bordwell, por su parte, básicamente de acuerdo con este punto de vista, describe el proceso de interpretación del contenido de un film en cuatro pasos[257]:

1) Se asume que los significados más pertinentes sin implícitos, sintomáticos o ambas cosas.

2) Se destacan uno o más campos semánticos.

3) Se traza el mapa de los campos semánticos sobre la película en diversos niveles, correlacionando las unidades textuales con características semánticas.

4) Se articula un argumento que demuestre la innovación y validez de la interpretación.

Robert Escarpit[258] afirma que la civilización actual "… *es una civilización de la imagen*". En efecto, concretamente desde la aparición del cine, y sobre todo de la televisión, la

---

255 TUDOR, op. cit., pp. 111-12

256 BERELSON, B. (1967): "Content Analysis", en LINDZEY, G. y ARONSON, E. (eds.), *Handbook of Social Psychology. Tomo I*. New York, Lindzey ; LÓPEZ NOGUERO, Fernando, 2002, "El análisis de contenido como método de investigación", en *Revista de Educación*, Nº 4, Universidad de Huelva, pp. 167-179

257 BORDWELL, David, 1995*, El significado del filme*, Barcelona, Paidós, pp. 59-60

258 ESCARPIT, R., 1973 "La vuelta a la imagen", en VARIOS, *Imagen y comunicación*, Valencia, Fernando Torres, pp. 11 ss.

imagen ha desem-peñado un papel cada vez más preponderante a todos los niveles. No se trata, sin embargo, de un hecho totalmente nuevo, dado que conocidamente ya se utilizó ampliamente la imagen con intención simbólica desde los lejanos tiempos de Altamira y Lascaux, y las catedrales medievales funcionaban, como es sabido, igual que biblias en piedra. Pero el desarrollo de la imagen como medio de comunicación se retrasó hasta época reciente por no poseer un medio ágil y rentable como fue la imprenta, que permitió –a partir del siglo XV- incorporar la escritura a la era industrial. Hasta el primer cuarto del siglo XX las aplicaciones de la imagen eran escasas y esporádicas, y prácticamente todas las comunicaciones se realizaban por medio de la escritura. A partir de entonces –de finales del siglo XIX, en realidad- "… *el progreso técnico también ha dotado a la imagen de soportes autónomos –filmes o 'comics'- que le han permitido asumir funciones propias. Entre estas funciones la expresión del movimiento es una de las más importantes e indudablemente la más irremplazable*". Alberto Abruzzese, por su parte, divide el proceso de más de un siglo transcurrido en la evolución de las imágenes en relación con el espectáculo, desde la gestación del 'Gesamtkunstwerk' wagneriano hasta el cine- espectáculo de masas actual, en nueve etapas[259]:

1) **La imagen total de Wagner**: Con la utopía wagneriana la cultura romántico-burguesa alcanza su punto álgido ; "*... el espectáculo dramático debe ofrecer al espectador una asociación de imágenes capaz de compendiar en sí mismas los códigos de todas las artes (música, canto, baile, pintura, declamación, literatu-ra, etc.)*", de forma que todos sus sentidos lleguen a estar implicados e intere-sados. Wagner pone en marcha "*... todo aquel amplio movimiento a nivel ideo-lógico y estético que conduce a integrar distintos campos semánticos en rela-ción a la masa social que deberá disfrutar del producto.*

2) **La imagen negativa**: Nietzsche, al criticar las concepciones wagnerianas, "*... define al arte como un conjunto de valores inauténticos y al 'público' como expresión viva de los valores de la masa*" ; con este autor se inicia un proceso en virtud del cual "*... la obra de arte encuentra su medida en relación a la composición social de la masa y por lo tanto, al mercado*".

3) **La imagen-pueblo**: *"Más concreto y más susceptible de generalización internacional fue el pensamiento de Tolstoi referente a las funciones del arte*[260]*. A través de su obra discurre la ley general (rápidamente afianzada en Europa) según la cual la adaptación de los valores fundamentales del arte a la totali- dad del género humano puede ser practicada mediante una simplificación del 'lenguaje' en provecho de los 'contenidos'*".

4) **La imagen masificada**: A principios del siglo XX se alcanza la fase culminante de un proceso que se había iniciado tiempo atrás con la celebración de las primeras grandes exposiciones internacionales, que "*... reúnen la totaldad de las mercancías producidas por los diferentes países y las ofrecen como espectá- culo al público de las metrópolis*", un público constituido en su inmensa ma- yoría

[259] ABRUZZESE, Alberto, 1978, *La imagen fílmica*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 19 ss.
[260] TOLSTOI, L., *¿Qué es el arte?,* Internet

por trabajadores "*... que han crecido junto con la producción de esas mis-mas mercancías*". Es en el contexto de esas exposiciones donde aparece por pri-mera vez el cinematógrafo, como uno más entre los infinitos artilugios cultura-les que se idean para retener al público.

5) **La antiimagen**: En el transcurso de la primera década del siglo XX, algunos artistas someten a un profundo análisis crítico al proceso que acabamos de describir de masificación de la imagen ; se formula entonces "*... una reestructuración del producto estético y, por lo tanto, una reorganización de sus modos de producción que tengan en cuenta la necesidad de que nunca se alcance la dicha saturación de la demanda*". A la imagen tradicional, concebida como una reproducción pasiva y reiterativa del sistema y como una representación improductiva de los valores de uso de la sociedad civil, se contrapone una imagen alternativa "*... constiuida por valores antitéticos a los dominantes, de cualidades subterrá-neas y desconocidas*" ; el psicoanálisis ofrecerá los instrumentos necesaris para culminar este empeño

6) **La imagen-provocación de las vanguardias históricas**:_El movimiento dad' y el primer surrealismo niegan la función ideal y social del arte y de los artistas mediante sus imágenes vacías de todo contenido ; a tal fin alteran el sentido común en lo que se refiere a las reglas tradicionales de circulación de la imagen, el funcionamiento de los canales, la institucionalización de la fruición colectiva, etc.: "*La imagen se convierte en provocación explícita frente a la totalidad del público. En el límite extremo de esta experiencia se sitúa la negación de la pro-pia vanguardia. La imagen tiende continuamente a negarse a sí misma*".

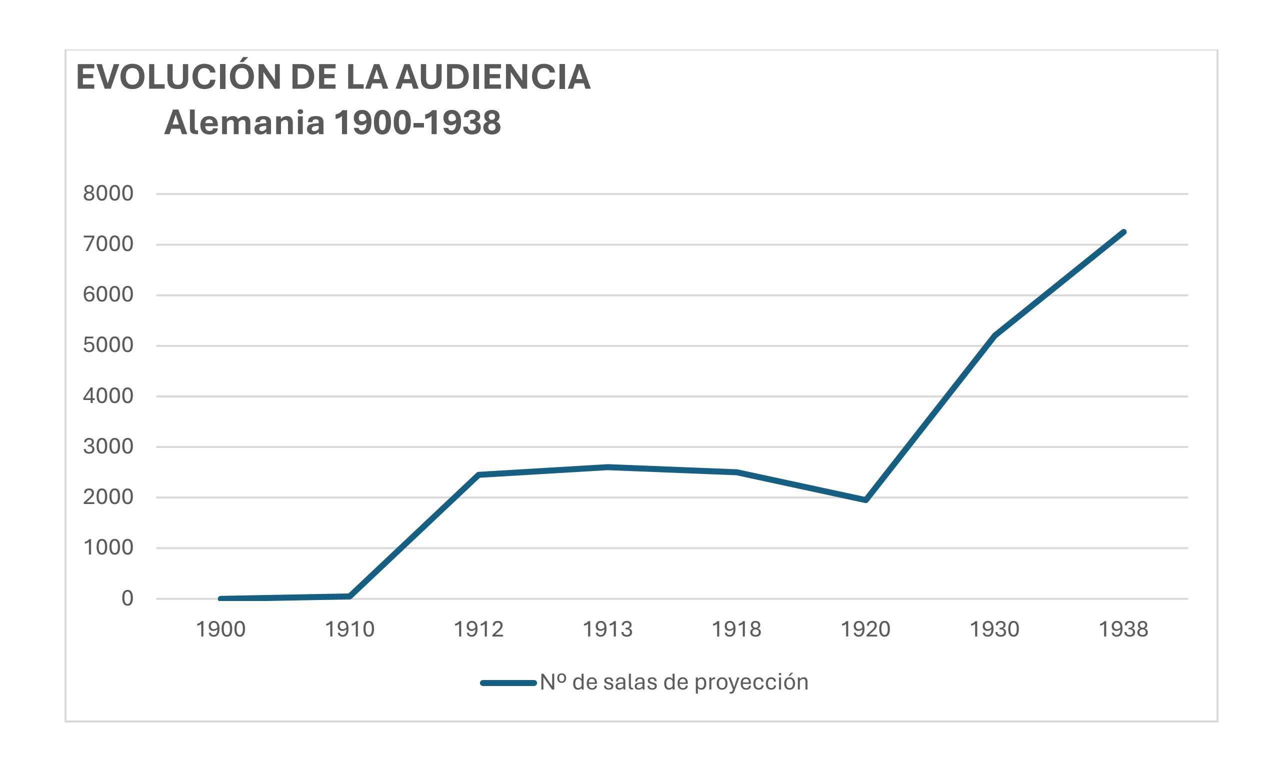
7) **La imagen-ideología**: Durante la década de los 20 se revela como praxis necesaria de todo proceso que pretenda socializar la imagen de manera completa la reconquista, afirmación y generalización de los niveles atrasados, dado que ta-to el 'dada' como el primer 'surrealismo' únicamente habían funcionado a nivel de élites intelectuales. "*La imagen -profundamente reestructurada en sus siste-mas semánticos y en sus relaciones con las centrales de emisión- vuelve a ser considerada como un valor antitético y necesario para la batalla ideológica*" ; da comienzo la 'politización del arte', en un proceso que culminaría en toda Europa durante los años 30.

8) **La imagen socializada**: Todas las experiencias anteriores se entrelazan y amplían de manera extraordinaria, sobre todo en los mercados angloamericano, francés y alemán ; "*... todo el gigantesco bagaje de unidades culturales producidas durante décadas y décadas por el sistema burgués es difundido y modificado, reorganizado y vendido a estratos sociales cada vez más amplios*". Por supuesto, también surgen canales diferenciados, marginales, dirigidos desde estaciones emisoras específicas a intereses sociales o ideológicos opuestos ; pero todo ello sigue estando dominado por el sistema, el cual sólo liberaliza el mercado de la imagen cuando ésta se muestra carente de todo contenido político. La imagen sólo circula en tanto que mercancía.

9) **La imagen-mercancía**: Grado máximo de socialización de la imagen, correspondiente a la total identificación de la misma con cualquier tipo de mercancía: "*Desde el punto de vista de la estructura semántica de la imagen se ha llegado de manera natural al máximo de las posibles integraciones entre códigos. Por otra parte, esta estructura está ejemplificada por la relación circular existente*

entre información-mercancía-información o bien imagen-mercancía-imagen y, en consecuencia, espectáculo-sistema-espectáculo. El lenguaje es relativo a la circularidad de este mecanismo social".

Psicología del espectador cinematográfico



Según Carlos Barbáchano[261], el número de espectadores de las salas de proyección cinematográfica no ha hecho más que aumentar desde los inicios del 7º Arte, sobre todo durante las primeras décadas de existencia de este medio de comunicación: desde constituir un espectáculo para snobs durante los primeros años y de ir poco a poco suscitando la curiosidad de las audiencias, el cine acabó a la larga convirtiéndose en una auténtica necesi-dad, primero del proletariado y más tarde también de la burguesía, y todos continúan atados a las películas, ya sea acudiendo a las salas, ya por medio de la televisión o el vídeo. El proceso comenzó hacia 1905 con la apertura de los 'nickelodeons'[262] en Estados Unidos y de sus equivalentes en otros países. El *nickelodeon* fue el primer tipo de espacio de exposición interior dedicado a proyectar películas. La denominación surgió a partir de *nickel*, el nombre de la moneda de cinco centavos de dolar que costaba la entrada, y la antigua palabra griega *odeion*, un teatro con techo. Las primeras películas se mostraron en máquinas 'peep-show' o se proyectaron en teatros de vodevil como otra forma de actos en vivo. Los nickelodeons alteraron de forma drástica las prácticas de exhibición de cine y las costumbres de ocio de un amplio sector de la opinión pública americana. A pesar de que se caracterizaron por actuaciones continuas de una selección de cortometrajes, añadieron atracciones, como las canciones ilus-

[261] BARBACHANO, op. cit., pp. 22 ss.
[262] MERRITT, Russell, 2002, "The Nickelodeon Theatre (1905-1914): Building an Audience for the Movies", en HARK, Ina Rae (ed.), *Exhibition the Film Reader*, New York, Routledge, pp. 21-30

tradas. Considerados inicialmente como de mala reputación y peligrosos por algunos grupos cívicos y agencias municipales, los nickelodeons, mal ventilados y con asientos de madera duros, se anticuaron conforme las películas más largas se hicieron comu-nes, y se construyeron salas de cine más grandes y más cómodamente amuebladas, una ten-dencia que culminó en los lujosos 'palacios de cine' de la década de 1920.

Ya desde los comienzos se comenzaron a realizar análisis psicológicos sobre la relación film-espectador, siendo uno de los primeros el de Vachel Ramsay[263]. El mismo fue seguido, a un año de distancia, por el trabajo de Hugo Münsterberg 'The Photoplay. A Psychological Study' (1916), donde se afirmaba, preanunciando futuras interpretaciones, que el significado cinematográfico es el resultado de la actividad mental que el espectador desarrolla durante la proyección cinematográfica al ser sometido a toda suerte de reacciones por la maquinaria que el cine moviliza[264]. Al decir de J. Aumont y M. Marie, desde 1965, partiendo del estructuralismo, se sugirió que se estudiara el film como un lenguaje. Muy pronto, por influencia del desarrollo de otras ciencias sociales (por ejemplo, la lectura althusseriana de la teoría marxista acerca de la ideología), "… *estos enfoques semioligüísticos del cine y de los films fueron dejando de lado un aspecto esencial del funcionamiento fílmico, a saber los efectos subjetivos que se ejercen en y mediante el lenguaje (cualier lenguaje)*". Se procedió, en consecuencia, sobre todo a partir de finales de la década de 1980, a introducir en el semioanálisis del cine una teoría del sujeto, y entre todos los planteamientos teóricos posibles en ese sentido destacó el *psicoanálisis* en su versión lacaniana, debido, según estos analistas, a una serie de razones[265]:

- El psicoanálisis freudolacaniano se interesa por la producción de sentido en su relación con el sujeto parlante y pensante.
- Se interesa por la cuestión de la mirada y del espectáculo (así, los lacanianos Octave Mannoni, André Green y Jean-Louis Baudry[266], por ejemplo, se refieren concretamente al teatro y al cine en sus respectivos estudios).
- La teoría de la ideología de Althusser y sus alumnos se desarrolló mediante la integración de ciertos elementos de la teoría lacaniana.
- La teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos.

---

263 RAMSAY, Vachel, 1922, *The Art of the Motion Picture*, New York, MacMillan

264 MÜNSTERBERG, Hugo, 1916. *The Photoplay. A Psychological Study*, Proyecto Gutenberg. Internet

265 AUMONT, J., y MARIE, M., 1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, pp. 226-27

266 MANNONI, Gustave, 1968, *Freud, el descubrimiento del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión ; GREEN, André, 1999, *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, Buenos Aires, Amorrortu ; 2005, *La causalidad psíquica*, Buenos Aires, Amorrortu ; BAUDRY, Jean-Louis, 1974-75, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", en *Film Quarterly*, vol. 28, Nº 2

En su artículo ‘Freud y Lacan’[267] intenta Althusser hacer un panegírico de la obra de Jacques Lacan y de su labor en pro de una revitalización del psicoanálisis. Según Althusser, esta ciencia ha sido objeto de una explotación ideológica sistemática por parte de la ciencia oficial, manipulada al servicio de la ideología dominante. El psicoanálisis, durante mucho tiempo aislado del resto de las ciencias y negado él mismo como ciencia, fue por fin aceptado y asimilado por esa ideología dominante, cayendo en un psicologismo, biologismo y sociologismo y perdiendo su propio objeto como ciencia autónoma. Por eso, dice Althusser, es por lo que Lacan intentó regresar a las fuentes del psicoanálisis, volver a Freud e intentar recuperarlo en su justo valor. Para ello era necesario, en su opinión[268]:

1) que se rechace la capa ideológica de su explotación reaccionaría con una grosera mixtificación.
2) que se evite caer en los equívocos más sutiles, sostenidos por el prestigio de algunas disciplinas más o menos científicas del revisionismo psicoanalítico.
3) un trabajo serio de crítica histórico-teórica para identificar y definir, en los conceptos que Freud se vio obligado a emplear, la verdadera relación epistemológica entre estos conceptos y el contenido expresado por ellos.

Según Althusser -y Lacan, por supuesto- el objeto del psicoanálisis no es otra cosa que “*... aquello de que trata la técnica analítica en su práctica analítica de la cura ...*”, pero exteriormente a la cura en sí. Nos estamos refiriendo, como es de suponer, al *inconsciente*. Para Jacques Lacan, la prueba que los hombres han superado ha sido el sobrevivir como criaturas humanas, habiendo escapado a todas las muertes infantiles, muertes humanas muchas de ellas. Los hombres adultos son, no obstante, "*... siempre amnésicos, testigos y muy a menudo víctimas de esta victoria, que llevan en lo más desgarrado de su ser mismo, las llagas, las enfermedades y marcas de esta lucha para la vida o la muerte humanas. Algunos, la mayor parte, han salido casi indemnes -...- ; muchos de estos antiguos combatientes quedan marcados para toda la vida ; ...*". El psicoanálisis, por su parte, se ocupa de esta otra lucha, "*... de la única guerra sin memorias ni memoriales, en la que la humanidad finge no haber*

[267] ALTHUSSER, L., 1996, *Freud y Lacan*, México, Siglo XXI
[268] Algunos años después de que se publicara el análisis aquí reseñado, Lacan denunciaría razonadamente los aspectos negativos psicoanálisis. [LACAN, Jacques, 1968, “El psicoanálisis: razón de un fracaso”, en *Scilicet*, Nº 1, Paris, Seuil ; EIDELZTEIN, Alfredo, 2008, “El rey está desnudo”, en *Sociedad Psicoanalítica de Buenos Aires*]

participado nunca, aquella que cree haber ganado siempre de antemano, simplemente porque la ha sobrevivido, vivido y concebido como cultura humana". Hay, pues, que "*... reconocer al psicoanálisis un derecho radical a la especificidad de conceptos, acoplados a la especificidad de su objeto: el inconsciente, y sus efectos*". Lacan, para su intento de teorización del psicoanálisis, tiene que agradecer, dice Althusser, la aparición de una nueva ciencia, la lingüística. Según Freud, todo está sujeto a lenguaje, y precisa Lacan : "*El discurso del inconsciente está estructurado como un lengua- je*”. En La interpretación de los sueños, Freud había ya estudiado los mecanismos y leyes de elaboración del sueño, reduciéndolos a dos, desplazamiento y condensación[269], que Lacan a su vez convierte en dos figuras esenciales de la lingüística: metonimia y metáfora. Entramos, de esta forma, en la paradoja lingüística, "*de un discurso doble y uno, inconsciente y verbal, que por doble campo no tiene más que un campo único sin ningún otro más allá de él mismo: el campo de la cadena significante*". Quedan así anuladas como malentendidos ideológicos las interpretaciones filosófico-idealistas del inconsciente como segunda conciencia: Inconsciente como mala fe (Sartre): El sujeto sabe que miente y dota de una ver-dad falsa al acto del cual reniega, decide y quiere aquello que usa de coartada y a pesar de que capta evidencias se resigna de antemano a no ser llenado por ellas, a no ser persuadido o transformado de buena fe:

a) “*Uno se pone de mala fe, como quien sueña. Una realizado este modo de ser es tan difícil salir de él como desper-tarse: pues la mala fe es un tipo de ser en el mundo, al igual que la vigilia o el sueño que tiende por sí mismo a perpetuarse*”[270].

b) Inconsciente como supervivencia cancerosa de una estructura inactual o sin sentido (Merleau-Ponty)[271]

---

[269] El sueño es para Freud como la realización de algún deseo. Esto se ve claramente, sobre todo en el sueño de los niños, donde por lo general suelen cumplirse los deseos insatisfechos que éstos han tenido durante el día. En el caso de las personas mayores (sueño normal), el asunto se complica. Hay obstáculos que dificultan la interpretación):

a) *Sobredeterminación* (Cada elemento manifiesto depende de varias ideas latentes)

b) *Desplazamiento* (La carga afectiva se deliga de su objeto verdadero y se ubica en un objeto accesorio)

c) *Dramatización* (El pensamiento conceptual se expresa mediante repre sentaciones visuales)

d) *Simbolización* (Símbolos universales, o de origen individual y cultural)

O sea, que el yo, incluso durante el sueño, procura controlar los impulsos del ‘ello’, combinándolos con los del super-yo. La censura, entonces, constituye un mecanismo del inconsciente que sirve para que el sujeto olvide aquellas partes de sus sueños especialmente conprometidas (sobre todo aquellas que chocan de alguna manera con la moral establecida). Esto resulta particularmente evidente en las pesadillas, o sueños en los cuales el sujeto sufre un trato penoso. [GARMA, Angel, 1977, *Psicoanálisis de los sueños*, Barcelona, Paidós]
[270] GÓMEZ VILLALPANDO, Armando, 2011, *Jean-Paul Sartre y el inconsciente*, Blogroucho, Internet
[271] MERLEAU-PONTY, Maurice, 1993, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini ; LUTEREAU, Luciano, “Merleau-Ponty y el psicoanálisis (de Freud a Lacan). Deseo, inconsciente y lenguaje”, en *Anuario de Investigaciones*, vol. XVIII, Universidad de Buenos Aires, pp. 283-290

c) Inconsciente como ello biológico-arquetípico (Jung): El inconsciente colectivo "*… es el reservorio de nuestra experiencia como especie ; un tipo de conocimiento con el que todos nacemos y compartimos ... A partir de él se establece una influencia sobre todas nuestras experiencias y comportamientos, especialmente los emocionales, pero sólo le conocemos indirectamente, viendo estas influencias*"[272].

Todo lo que interviene en la cura psicoanalítica, por tanto, se desarrolla en el lenguaje y por el lenguaje (incluidos el silencio, su ritmo, su tono, modulación y pausas). Queda, sin embargo, por demostrar, "*Por qué y cómo el papel del lenguaje en la cura ... sólo está fundado de hecho en la práctica analítica, porque está fundado de derecho en su objeto*". Y aquí reside, según Althusser, el gran descubrimiento de Lacan. Según éste, el paso de la existencia biológica a la existencia humana se opera bajo la Ley del Orden ('Ley de la Cultura', según la terminología althusseriana)[273], y ésta se con funde en su esencia formal con el orden del lenguaje. Podemos distinguir dos grandes momentos en este paso, según Althusser:

1) Relación dual, pre-edipiana, en la que el niño, no teniendo más relación que la de un alter-ego, la madre, que le dosifica su vida entre su presencia y su ausencia, la vive bajo el modo de la fascinación imaginaria del ego, sin poder nunca ni frente al otro ni frente a sí aprehender la distancia objetivamente de un tercero.

2) Momento del Edipo, en el que una estructura ternaria surge sobre el fondo de la estructura dual, cuando el tercero (el padre) se mezcla como intruso en la satisfacción imaginaria de la fascinación dual, trastorna su economía, rompe las fascinaciones e introduce al niño en un Orden Simbólico, de un lenguaje objetivo que le permitirá situarse como niño humano en un mundo de terceros adultos.

Allá en donde una lectura superficial u orientada de Freud no veía más que la infancia feliz y sin leyes ('perversidad polimorfa'), Lacan nos muestra, pues, siguiendo la interpretación del mismo por parte de Althusser, la eficacia del Orden, de la Ley, que acecha desde antes de su nacimiento a toda criatura humana, y se apodera de ella desde su primer grito, para asignarle su lugar y su rol. Esta Ley, este "*… código de asignación, de comunicación y de no-comunicación humanas*", preside todas las etapas (oral, anal, genital) franqueadas por

---

[272] JUNG, Carl, 1970, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós ; SEIXAS, Manuel, *El inconsciente personal y colectivo de Jung*, Internet
[273] IMBRIANO, Amelia, 2010, *La Odisea del siglo XXI. Efectos de la globalización*, Buenos Aires, Letra Viva

la criatura humana asexuada. No es posible, pues, reducir los traumatismos infantiles a simples frustraciones biológicas[274]. Althusser se hace las siguientes preguntas al respecto:

a) ¿Cómo pensar rigurosamente la relación entre la estructura formal del lenguaje, las estructuras concretas de parentesco y las formaciones concretas ideológicas en las cuales se viven las funciones específicas (paternidad, maternidad, infancia) implicadas en tales estructuras de parentesco?

b) ¿En qué medida puede el descubrimiento de Freud repercutir en las disciplinas de las que se distingue (psicología, psicosociología, sociología) y provocar en ellas una serie de interrogaciones sobre el estatuto de su objeto?

c) ¿Cuáles son las relaciones existentes:

   - entre la teoría analítica y sus condiciones de aparición histórica,

   - entre la teoría analítica y sus condiciones sociales de aplicación?

Estos problemas y muchos otros han originado, ya desde ahora, otros campos de investigac. Freud comparaba a veces la resonancia crítica de su descubrimiento con el escándalo de la revolución copernicana. Desde Copérnico sabemos que la Tierra no es el centro del universo. Desde Marx sabemos que el sujeto humano no es el centro de la historia. Freud nos descubre, a su vez, que el sujeto real, el individuo en su esencia singular, no tiene la figura de un ego centrado sobre el yo, la conciencia o la existencia ; sólo se centra en las formaciones ideológicas en las que se reconoce. Althusser incide en este artículo en el que constituye el

---

[274] Según Freud la zona erógena dominante cambia con la edad y el crecimiento del organism. La organización de las relaciones del organismo consigo mismo, con las personas que lo rodean y con los objetos cambia correlativamente:

a) *Estadio oral* (succión) – primeros seis meses. A nivel objetal, este estadio se caracteriza por la ambivalencia y el narcisismo, ya que no se sabe muy bien (es imposible saberlo) si la relación del niño con su madre es por amor a ella o por amor a sí mismo.

b) *Estadio sádico-anal* – 2º y 3er años – 2º, 3º años (excitación de la mucosa anal en el curso de la evacuación, ambivalencia. Algunos casos de homosexualidad en adultos se pueden explicar suponiendo que el sujero no logró superar esta etapa de su desarrollo cuando niño.

c) *Estadio fálico* – 3º a 5º año (órganos genitales ; el niño -o la niña- empieza a notar las diferencias físicas con el otro sexo En el varón origina el Complejo de Edipo positivo o intenso amor por la madre o conflicto entre el odio al padre y el amor a sí mismo o angustia de castración, o bien el Complejo de Edipo negativo ; la madre perturba su amor por el padre. En la hembra, las decepciones en sus rel.laciones con la madre -falta de pene- la vuelcan hacia su padre - deseo de tener un hijo con él.

d) *Período de* latencia: Desde los 6 años hasta la pubertad - Debilitamiento de la fuerza impulsiva (moralidad), determinado más por la cultura -el niño entra en edad escolar- que por la propia evolución biológica.

e) *Estadio* genital: De la pubertad en adelante ; el empuje instintivo choca con obstáculos que no existían en la época de la sexualidad infantilción La satisfacción se obtiene mediante el coito.

[FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Biblioteca Digital Minero-Dominicana Lee, Internet]

problema esencial en toda su obra, y a la vez su descubrimiento principal. Al igual que él había preconizado una vuelta a Marx mediante un estudio exhaustivo de las fuentes del marxismo (tajante distinción entre el Marx juvenil, el Marx en desarrollo y el Marx maduro, destruyendo así la largo tiempo aceptada y difundida falacia del Marx huma-nista)[275], se congratula aquí del similar esfuerzo realizado por Lacan por redescubrir a Freud, destruyendo su aspecto psicologista. La teoría de Lacan acerca del lenguaje como estructura del inconsciente se encuentra, según Althusser, implicada en el marxismo, ya que el lenguaje, según él, no es una superestructura. Para Lacán, la 'alienación' no es otra cosa que un "*deseo del Otro, del objeto*". Este objeto es precisamente lo que busca el psicoanálisis, y la práctica revolucionaria, la superación por el sujeto de su trabajo alienado, sólo se puede lograr a través del objeto que soporta su valor, es decir, lo que Marx llamaba el *fetiche*, anticipándose al psicoanálisis. Insistiendo en el concepto de alienación, vemos cómo en el pensamiento de Descartes ("*pienso, luego existo*"), conciencia y sujeto coinciden. Esto denota, según Lacan, el ser de un fracaso: "*tengo la angustia de la castración al mismo tiempo que la considero imposible*", o lo que podríamos designar como "*echar un cerrojo a la verdad*". Freud, afirma Lacan, se ha propuesto dar al inconsciente derecho a la palabra. Por falta de elabora-ción lingüística, el psicoanálisis se ha visto abocado desde un principio a la reducción del sujeto al yo', lo cual entraña evidentes peligros. De hecho, dice Lacan, pensadores como Heinz Hartmann, con su yo autónomo[276], no han hecho otra cosa que adaptarse a la ideología de una sociedad como la norteamericana, donde los valores se sedimentan según la escala del *income tax*. El estadio del espejo de Lacan intenta recordar la verdadera naturaleza del yo en Freud[277]. Por otro lado, varios pensadores han intentado relacionar entre sí las teorías de Freud con el marxismo. El más conocido es Herbert Marcuse, ya mencionado, cuyo pensamiento, tan adaptado al *american way of life* como el del anteriormente citado Heinz Hartmann, constituye una vulgarización tanto del marxismo como del psicoanálisis, que en cuanto a resultados prácticos en lo social sólo ha dado lugar a la ya desde un principio abortada contracultura. La utilización del psicoanálisis más o menos vulgarizado en el análisis cinematográfico contempla dos tipos de trabajos, según Aumont y Marie[278]:

a) Los 'biopsicoanálisis', que leen la obra de un autor en su relación con lo que se podría llamar un diagnóstico sobre este mismo autor en tanto neurótico (por ejemplo. el estudio biográfico de Donald Spoto sobre Alfred Hitchcock[279])

---

[275] ALTHUSSER, Louis, 1967, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI
[276] HARTMANN, Heinz, 1975, *Ich-Psychologie und Anpassungsproblem*, Stuttgart, Ernst Klett
[277] LACAN, Jacques, 2009, "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I*, México, Siglo XXI
[278] AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 228-29
[279] SPOTO, Donald, 1984, *Alfred Hitchcock, el lado oscuro de un genio*, Barcelona, Ultramar

b) Las lecturas 'psicoanalíticas' de films, en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis:

"… esta tendencia a 'psicoanalizar' a los personajes es más bien confusa. Puede encontrársela, a menudo implícitamente, en innumerables críticas de films (si se considera la crítica de cine como un género en el cual reina, por lo general, la mayor confusión entre realidad y representación). Naturalmente, ciertos films, más que otros, propician y suscitan este tipo de comentario. Es el caso, sobre todo, de films cuyo argumento aborda directamente casos de enfermedad o de neurosis, como *De repente el último verano* o *Recuerda*, o de films que ponen en escena a criminales (a menudo considerados como neuróticos en la mayor parte de *films noirs*, por ejemplo: véase *El beso de la muerte* y a Richard Widmark como paradigmas)".

Pero Aumont y Marie se refieren en realidad al análisis del propio texto fílmico de ciertas películas, contemplando más que nada la inserción del espectador como sujeto de dicho texto ('lógica del significante'). La base teórica general de dichos análisis se fundamenta en dos grandes ejes:

a) *Teorización del 'dispositivo'*: Sea cual sea el film, el conjunto de condiciones de fabricación y visión del mismo asigna al sujeto espectador un cierto lugar, es decir, un conjunto de disposiciones psicológicas *a priori* con respecto al mismo.

b) *Teorización de las marcas de la presencia* del sujeto espectador en el texto fílmico, esencialmente a través de la noción de 'sutura'.

En el primer caso nos encontramos, antes que nada, con los conceptos clásicos freudianos de complejo de Edipo, castración y bloqueo simbólico. Con este último, y concretamente en relación al hecho cinematográfico, nos referimos a que el cine, por una parte, contiene, en efecto, las implicaciones disruptivas del lenguaje, pero a la vez produce narraciones que restauran el equilibrio y desembocan en la reconciliación. Así, por ejemplo, en el análisis de *Young Mr. Lincoln* ('El joven Lincoln, 1939), de John Ford, por parte de Cahiers du Cinéma, la ley, representada en la figura del protagonista se asocia simbólicamente al nombre del padre, de forma que "… *la aceptación de la ley del padre, último estadio del complejo de Edipo, supone a la vez el acceso a lo simbólico y una de las etapas del paso a la edad adulta. Este acceso se realiza al precio de una 'castración' simbólica*". En el caso del análisis que efectúa a partir de *North by Norhtwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), de Alfred Hitchcock, Raymond Bellou[280] aplica conceptos similares a un personaje 'medio': "… *relación de dependencia amorosa con respecto a su madre, conflicto con el padre y*

[280] BELLOUR, R., "Le blocage symbolique", en *Communications*, Nº 23

finalmente aceptación de la ley del padre al precio de renunciar a la madre, y acceso a la edad adulta simbolizado en el abandono de la madre por otro objeto de deseo”. También está la cuestión de las llamadas *identificaciones secundarias*, consistentes en la asimilación de pautas y modelos vistos en otras personas distintas del padre[281]. Según el psicoanálisis, se inicia en torno a los 4-5 años, pero continúa en la adolescencia, juventud y aún en la madurez, apareciendo una dinámica interminable que hace constante el deseo de enriquecer lo que ya se tiene. En este caso el espectador tiende a identificarse siempre con alguno de los personajes, ya sea el ‘bueno’ o el ‘malo’, o bien con las situaciones, o mejor, con los acontecimientos unitarios de cada situación[282]:

> “Si yo leo, por ejemplo, *El sueño eterno*, de Raymond Chandler, podría, mediante la descripción que proporciona, identificar ciertos rasgos del personaje de Philip Marlowe: su tendencia a la ironía o a la autoironía, evidente en ciertas réplicas de la novela, o, en otro nivel, las indicaciones que se dan sobre su afición al *whisky*, etc. … Si veo el film que se filmó a partir de ese libro (dejando aparte las numerosas transformaciones que experimentó el argumento), esas identificaciones subsistirán como principio, pero aparecerán otras características –las visuales- que las modificarán por completo o las precisarán …”.

Marc Vernet formula la hipótesis de una cierta homología entre la situación del espectador y la del personaje del film, sobre todo cuando éste ocupa la posición de un na- rrador. Este analista ha planteado dicha homología a partir de dos figuras concretas: la mirada a la cámara y la voz en *off*. En el primer caso el espectador tiene la impresión de que el personaje mira directamente, desde la diégesis, al lugar de la sala en el que él se en-cuentra. “*De esta manera se alinean tres espacios distintos: el rodaje, el universo diegético y la sala de cine, justamente el efecto que desea producir la ‘mirada a la cámara’*”. Marc Vernet resume así la cadena que ata al actor con el espectador[283]:

Estrella

Metapersonaje

Personaje

Público diegético

Metapúblico

---

281 AMADOR RODRÍGUEZ, Carlos A., 2006, “La figura paterna en la identificación primaria y secundaria de los hijos”, en *Bioética*, Nº 13, Internet

282 AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 237-38

283 VERNET, M. 1983, “Le regard à la caméra”, en Iris, No 2 ; 1985, “Figures de l’absence 2: la voix off”, en *Iris*, Nº 5 ; 1986, “Le personnage de film”, en *Iris*, Nº 7, citado por AUMONT y MARIE, op. cit. pp. 239 41

Público real

Espectador

"Estructura en espejos que se reflejan unos a otros, estructura de piel de cebolla que no deja de recordar, en su funcionamiento, la situación que puede experimentar cualquier individuo, '*especialmente si se siente invadido por la nostalgia, cuando contempla con delectación a ese personaje que una vez fue, que una vez creyó ser, que pudo haber sido, que ya no es, que quizá nunca ha sido, pero en el que, no obstante, gusta de reconocerse. Figura relegada al pasado, figura del Ideal del Yo que Freud definía como el sustituto del narcisismo perdido en la infancia*'".

La sutura (el cine como fábrica de sueños)

Otro tipo de análisis, finalmente, se centra en el papel que desempeñan las miradas representadas en la pantalla, en el marco del fenómeno de *sutura* que describe Jean-Pierre Oudart[284] analizando ciertos aspectos de *Au hazard Balthasar*, de Jean Renoir. El término está tomado de Jacques-Alain Miller[285], psicólogo lacaniano, y en el caso cinematográfico se refiere a que todo campo fílmico instaura implícitamente un campo ausente: la sutura, entonces, sería lo que anula la abertura introducida por la posición de la ausencia[286]. En el análisis de algunos fragmentos de *Stagecoach* ('La diligencia', 1939), de John Ford llevado a cabo por Nick Browne[287] podemos encontrar, según Aumont y Marie[288], una ampliación del mecanismo postulado por Oudart, "… *no sólo en todos los casos de campo/contracampo, sino también en la relación entre dos planos sucesivos que articulan dos miradas de una manera menos estricta (lo que Browne llama la estrategia de la 'mirada representada')*". Etienne Souriau, en su estudio 'L'universe filmique'[289], dotó a la Filmología de una terminología propia, y esto permitió que en el seno de la 'Revue Internationale de Filmologie' se realizasen numeroso estudios de psicología experimental acerca de la reacción del espectador a lo que le mostraba la pantalla, Así Massimo Locatelli afirma que la relativa

---

[284] OUDART, J.-P., 1969, "La suture", en *Cahiers du Cinéma*, N°s 211 y 212, citado por AUMONT y MARIE, op. cit. pp. 242 ss.
[285] MILLER, J.-Al., 1966, "Suture. Elements de logique du signifiant", en *Cahiers pour l'Analyse*, Nº 1
[286] GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *John Ford y la hendidura en el tiempo: manifestaciones de la ausencia en 'The Searchers'*, Internet
[287] BROWNE, N., 1975, "The Spectator-in-the-Text: The Rethoric of Stagecoach", en *Communications*, Nº 23
[288] AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 243-44
[289] SOURIAU, Etienne, 1953, *L'universe filmique*, Paris, Flammarion

inmovilidad del sujeto que mira, la comodidad de la butaca y la oscuridad de la sala contribuyen a que el dicho espectador pierda durante unos momentos la noción de su propio cuerpo[290]. Según Pedro Sangro Colón[291], son básicamente las 'identificaciones secundarias' que emanan de la pantalla las que "*… invitan al espectador a ser partícipe de las esperanzas, los deseos, las angustias, los vicios y las taras de los personajes*". El citado Bellour y Thierry Kuntzel[292] se refieren concretamente, en relación con la experiencia cine-matográfica, a la presencia en la pantalla de algo que no cuadra, así como al reconocimiento posterior de que las cosas parecen volver a encajar[293]. También deberíamos considerar en este contexto los análisis de films desde una óptica feminista, "*… poniendo el acento, en el interior de esos mismo problemas, en lo que respecta tanto a la representación de la mujer como objeto de deseo (y objeto de la pulsión escópica[294]), como a las diferencias de posición existentes entre los figurantes masculinos y femeninos en relación al papel de la mirada*". Concretamente Laura Mulvey, piensa que la mirada del sujeto humano conlleva en sí misma una interpretación de la diferencia entre los sexos[295]: "*La mujer, que en la teoría psicoanalítica simboliza la amenaza de la castración, es para el hombre un significante de alteri-dad*". Para esta autora, el dispositivo cinematográfico está, en consecuencia, basado en dos mecanismos subjetivos principales:

- El *voyeurismo* (una pulsión que toma al otro como objeto: el hecho de mirar a una persona como objeto tiene siempore una base erotica
- La *identificación* (el cine dominante está relacionado con la forma humana, en todos los niveles –escala, espacio, argumentos-, proponiéndose así como una especie de espejo).

---

[290] LOCATELLI, Massimo, *Percepción, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore ; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, "El espectador frente a la pantalla. Percepción, identificación y mirada", en *II Jornadas de Historia y Cin*e, Universidad de Valencia
[291] SANGRO COLÓN, Pedro, 2008, "El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis", en *Revista de Medicina y Cine*, Nº 4, Universidad de Salamanca, pp. 5-7
[292] BELLOUR, R. y KUNTZEL, Thierry, 1972, "Le travail du film 1", en *Communications*, Nº 19, pp. 25 ; 1975, "Le travail du film 2", en *Communications*, Nº 23, pp. 136-189
[293] SANGRO COLÓN, op. cit., pg. 8
[294] En psicoanálisis, la *pulsión escópica* se refiere al deseo de mirar y de ser mirado. El adjetivo 'escópico' es un cultismo formado sobre la raíz griega *skóp-*, que indica mirar. El deseo de mirar se dirige primero al cuerpo propio (historia de Narciso, aducida por Freud), para retornar bajo el deseo de ser mirado. Es decir, que mirar y ser mirado son dos movimientos del mismo deseo. La posición del sujeto cambia, pero el deseo sigue siendo el mismo. Comerse con los ojos el cuerpo del otro, ser comido por la mirada de otro. [GARCÍA, Germán L., "Cuerpo, mirada y muerte", en: CROCI, P., y VITALE, A. (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires]
[295] MULVEY, Laura, 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. 16, Nº 3, citada por AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 245 ss.

Christian Metz[296], no obstante, se muestra en lo que concierne a esta temática decididamente contrario a aquellos que conceptúan al cinematógrafo como una fábrica de sue--ños, aduciendo acertadamente que "*el que sueña no sabe que está soñando, mientras que el espectador cinematográfico sabe siempre que está en el cine*". Lo que realmente ocurre, en su opinión, es que en ciertos momentos de la proyección de una película –sobre todo en relación con el cine de ficción- se puede verificar una cierta 'impresión' de realidad que puede afectar al espectador de manera inconsciente: "*La participación afectiva puede llegar a ser especialmente vívida, en función de la ficción fílmica y de la personalidad de cada espectador, y entonces el nivel de* transferencia perceptiva[297] *aumenta en cierto grado durante breves instantes de intensidad fugitiva*". En esos casos lo que co mienza como *acting* puede terminar como acto[298]. Una teoría similar sobre esta temática es la llamada 'hipótesis de la simulación' (*Simulation Hypotesis*), sustentada por Warren Buckland entre otros analistas. Según el ejemplo que propone Buckland, al enfrentarse con la imagen de un oso, el espectador imagina que se está enfrentando a un oso real, pero no huye, porque dicho enfrentamiento es ficticio, así como también lo son sus ganas de huir[299]. Algo parecido es lo que postula Kendall L. Walton, para el cual, en efecto, un espectador que está viendo un film de terror acerca de un amenazador limo verde no lo teme realmente, ya que es tan ficticio como su miedo[300]. En realidad está participando en un juego de 'hacer-creer' con la pantalla, que, en opinión de Gregory Currie, se refiere únicamente al contenido de la ficción, y no a la relación perceptiva del espectador con dicho contenido ficticio[301]. A este respecto nos parece sumamente interesante la opinión de Enrico Terrone, quien propone una interpretación alternativa del mencionado proceso de mímesis en el cine que intenta superar las dos teorías vigentes por el momento a este respecto[302]:

---

296 METZ, Ch., 1975, "La film de fiction et son spectateur", en VARIOS, *Psychanalyse et cinema*, Communication Nº 23, pg. 108

297 CHATKO, R.J., 2004, "Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 16, Buenos Aires, Universidad de Palermo, pp. 33-43 ; IRIARTE, F., 2004, "High Concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos", ibid., pp. 59 ss.

298 LANDER, Rómulo, 2007, *Lógica del acting out y del pasaje al acto*, El Sigma.com, Internet

299 BUCKLAND, Warren, 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Recherches en Communication*, Nº 19

300 WALTON, Kendall L., 1990, *Mimesis as Make-Believer*, New York, Harvard University Press, pg. 242

301 CURRIE, Gregory, 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge University Press

302 TERRONE, Enrico, 2012, "Connecting Words: Mimesis in Narrative Cinema", en CURRIE, G., KO TÁTKO, P. y POKORNY, M. (eds.), *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London, College Publications

a) *Teoría de la imaginación impersonal*: El espectador hace uso de las imágenes y sonidos que percibe para construirse un mundo ficticio propio[303].

b) *Teoría de la visión imaginaria*: El espectador imagina que ha percibido los hechos de la ficción porque cree que realmente forma parte de dicho mundo ficticio[304].

Terrone opina que ambas teorías se sustentan en una misma falacia, a saber, la de concebir el mundo de la ficción como si fuera un universo posible paralelo al real. Este investigador piensa que los mundos de la ficción son 'artifactuales', es decir, que son creados a partir de elementos de nuestra realidad empírica que el espectador reconoce ; esta circunstancia explicaría, según él, por qué el mismo puede imaginar que ha percibido los hechos que se le narran sin que necesite imaginar a la vez que forma parte realmente de dicho universo de ficción. Por otra parte, y según José Mª Pérez Lozano, el film "… *es un concepto muerto que sólo cobra vida cuando un hombre lo contempla*". Esta relación film-hombre se basa en tres posiciones[305]:

1) Para unos espectadores, el cine es sólo una diversión, una evasión, un esparcimiento como otro cualquiera.

2) Para otros, en el extremo opuesto, cada película es sólo un objeto de laboratorio, un puro interés estético, pero sobre la base de una es-tética deforme por deshumanizada.

3) Para otros espectadores, por fin, el cine es un arte humano y accesible, sin secretos, que puede ser entendido por todos, que es para todos –al menos, teóricamente- y que no es jamás un fin en sí mismo, sino un medio; un medio expresivo por el que se nos comunica una parte de Belleza.

El problema general del impacto del cine sobre el hombre tiene su raíz en el pro- ceso de identificación hombre-film. Como lo describe Béla Balazs, por esta identificación el espectador se sitúa en el centro de la imagen, operándose un curioso caso de desdoble de personalidad: somos el protagonista del film, y a la vez somos también el ojo cinematográfico capaz de trasladarse allá donde el director quiere llevarlo[306]: "*Sujeto el hombre por la cáma-*

---

[303] CURRIE, Gregory, 1995, "Visual Imagery as the Simulation of Vision", en *Mind & Language*, vol. 10, Nos 1 y 2 ; GAUT, Berys y KIVY, Peter, 2015, "The Philosophy of Movies", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Internet ; REST, Jaime, 1966, "Shakespeare y la imaginación impersonal", en *Cuadernos del Sur*, año 9, Nº 5

[304] LEVINSON, Jerrold, 2015, *Contemplar el arte*, Casa del Libro, Epub ; CONRADI, Peter, 1997, *Angus Wilson*, Plymouth, Northcote House ; CARRANZA, Marcela, 2015, "La realidad de la fantasía", en *Revistababar*, Internet

[305] PÉREZ LOZANO, José María, 1968, *Formación cinematográfica*, Barcelona, Juan Flors, pp. 3 ss.

[306] BALAZS, Béla, 2010, *Early Film Theory*, New York, Berghahn Books

ra, atado, inmóvil, queda a merced del bombardeo de sensaciones a que le llevarán la imagen, el sonido, el movimiento, el color, el relato. La absorción es total. El espectador está preparado para el proceso de identificación, ese penúltimo peldaño que puede llevar, incluso, a un estado de absorción patológica que bien podría llamarse 'éxtasis cinema-tográfico'". Las consideraciones anteriores están en gran parte presagiadas por algunas ideas del filósofo ya citado Arthur Schopenhauer, quien se manifiesta de la siguiente manera acerca de las obras literarias de ficción en general y el teatro en particular: "*En las obras de creación literaria, sobre todo en las épicas y las dramáticas, encuentra cabida una propiedad bien distinta de la belleza: lo interesante.* […] *La belleza constituye siempre una cuestión del* conocer *y se dirige únicamente al sujeto del* conocimiento*, no a la* voluntad*. Es más, la percepción de lo bello presupone un pleno silencia de la voluntad en el interior del sujeto. Muy al contrario, damos en llamar interesante a un drama o a un relato, cuando los acontecimientos y las acciones descritas nos hacen sentirnos como si tomáramos* parte *en ellas, dada su similitud con sucesos reales en los que se halla implicada nuestra propia imaginación. El destino de los personajes representados es experimentado entonces como el nuestro propio*"[307]. El cine, en definitiva, actúa sobre la psicología del individuo, en opinion de Pérez Lozano, del siguiente modo[308]:

- Previa una *disposición favorable* de la voluntad a recibir las desconocidas sensaciones
- Mediante el *aislamiento del espectador* y su entronque, al mismo tiempo, con la psicología colectiva de la multitude
- Por el *olvido del yo consciente* y su transferencia a otro ser distinto
- En una *situación inicial de pasividad* que cambia en actividad –pasiva a lo lar- go del film- gracias a la identificación, que transforma en realidad cotidiana el onirismo de la realidad fílmica ; identificación que se acentúa por
- El *juego simbólico* de las imágenes que, además de obedecer a un objetivo, son también conceptos, símbolos con los que el espectador simpatiza.

El concepto aquí utilizado de 'juego simbólico' se ha tomado prestado de la psicología infantil, especialmente de las teorías genéticas originada en torno a Jean Piaget[309]. Según Sergio Delgado, efectivamente, las estrategias simbólicas del cine operan sobre la au-

---

[307] SCHOPENHAUER, Arthur, 1996, *Manuscritos berlineses*, Valencia, Pre-Textos, pp. 77-78
[308] PÉREZ LOZANO, op. cit., pp. 15-16 ; MERCADER,Yolanda, 2000, *Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana
[309] PIAGET, Jean, e.a., 1982, *Juego y desarrollo*, Barcelona, Grijalbo

diencia al modo de juegos de reconocimiento e invención de identidad que satisfacen la necesidad humana de comprensión y recreación de la realidad, como durante la infancia[310]. En definitiva, tanto el teatro como el cine nos ayudan, cada uno a su manera, a recrear mo-mentos emocionales tensos que hemos podido vivir pero también nos ayudan a prepararnos para esas situaciones. En ese sentido se puede considerar al cine como un juego simbólico creado por profesionales y con grandes recursos. Si el director ha realizado un buen trabajo en la creación de los personajes y escenas, veremos en la sala de cine como las personas en cierta forma sufren e incluso lloran, cada una por sus razones, aunque el hecho es ficticio o irreal: no es verdad lo que nos muestra la pantalla, pero el espectador se deja llevar y su mente actúa "*como si fuera verdad*". Si pusiéramos en ese mismo instante a un observador objetivo contemplando, no la película, sino la reacción del público, esta persona captaría la escena como absurda. Personas que lloran, padecen o se alegran y ríen, por el simple hecho de mirar unas imágenes con sonido. En su intento de establecer las características de la au-diencia cinematográfica con determinados actores y determinados géneros cinematográfi-cos desde el punto de vista psicológico, Jean Mitry afirma lo siguiente[311]:

- Al contrario que la imagen común de un objeto, que se identifica con el mismo en la medida en que lo plantea como existente, la imagen fílmica no es un signo fijo, por cuanto que en este caso "*... el significante y el significado son dos hechos absolutamente distintos, de naturaleza completamente diferente, y que la imagen, cuando significa, significa otra cosa que lo que muestra, aunque lo haga por medio de lo que muestra*".

- Contrariamente a la realidad, donde las cosas no están comprometidas más que por su sola presencia, por su evidente disponibilidad, en el cine las cosas se hallan comprometidas en una serie de acontecimientos con un principio y un fin, una finalidad.

- Al contrario que en las demás artes, donde el objeto representado desaparece detrás de su propia representación, en el cine la representación se identifica con lo representado, ya que el realizador de cada film organiza las cosas que reproduce en un marco elegido exprofeso.

- Cada imagen fílmica está ligada a un marco determinado. Es lo que suele denominarse 'efecto pantalla': la pantalla de proyección aparece como una ventana abierta sobre un horizonte, y esa impresión "*... está reforzada por el hecho de que la imagen, que me muestra un paisaje limitado por una pantalla, sucede a otra imagen que me ha hecho ver otro aspecto de este mismo paisaje, y una nueva imagen me mostrará en un momento lo que todavía está fuera del campo*".

- La imagen fílmica es percibida simultáneamente en dos planos diferenciados: el puramente perceptivo, que se refiere a las lógica, a la experiencia y al juicio, y el

[310] DELGADO, Sergio, "¿Por qué nos gusta el cine?", en *Psicología en la Red*, Internet
[311] MITRY, Jean, 1977-78, "Psicología del cine", en VARIOS, *Enciclopedia*, op. cit. IV, pp. 288 ss.

compositivo, que "*... nos da la imagen por lo que es, y por el cual vemos un dato estructurado*".

Es precisamente esa especificidad de la imagen fílmica, según Mitry, la que permite a la audiencia participar de su realidad, introducirse en su espacio, identificarse con ella e incluso en ocasiones dejarse fascinar, como hemos visto. Al apagarse las luces de la sala de proyección, como hemos visto, el espectador renuncia por un momento a su propia personalidad, dando lugar a una auténtica *catarsis* con connotaciones cuasireligiosas ; a este respecto escribe Luis Buñuel[312]: "*El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor dicho, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El filme es como una simulación involuntaria del sueño*". G. Cohen-Séat y Fuengeyrollas, por su parte, manifiestan[313]:

> "El resorte de esta participación es un fenómeno de *mimetismo* que procede directamente del conocimiento intuítivo. En algunas condiciones lo que es visto en la pantalla da lugar, a nivel de la más elemental toma de conciencia inicial, a esbozos de movimientos de acompañamiento que son inseparables y como constitutivos de la comprensión de las actividades percibidas en estas condiciones. De manera que esta comprensión no sería tanto la causa como la consecuencia de la parte tomada por el espectador de las conductas y de los comportamientos de los demás a lo largo de los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla".

312 GUBERN, Román, 1973, *El cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat, pp. 42-43

313 COHEN-SÉAT, G., y FOUGEYROLLAS, P.,1980, *La influencia del cine y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica

Tipos de relación estrella-público (*Tudor*)

		Gama de consecuencias	
		Contexto específico	**Difuso**
Gama de identificación estrella-individuo	**Alta**	**Autoidentificación**	**Proyección**
	Baja	**Afinidad emocional**	**Imitación (de caracterís-ticas físicas y de conducta**

En opinión del citado Andrew Tudor[314], la mayoría de la gente se relaciona con el cine según una maquinaria psicológica basada en una combinación de identificación y proyección ; dicho modelo es aplicable, según él, tanto en lo referente a los actores fílmicos (*star-system*) como en relación con la estructura argumental de las películas (*storytype*), que actualmente parece tener cada vez más importancia, mientras que en los días del público de masas era el 'star-system', como es sabido, el que arrastraba a las audiencias. En opinión de Christian Leal, sin embargo, esto dista bastante de ser de ese modo, ya que, según él, "… *a pesar de que siempre se dice que una buena historia hace que el público vaya a las salas corriendo, la verdad que son los actores los que hacen la mayor parte … Los actores hacen mucho en esta industria, y más desde que ya no sólo se limitan a interpretar sino que quieren estar involucrados en toda la elaboración de una película*". La especificidad de la interpretación cinematográfica, que se ve auxiliada por los cambios de encuadre y por los movimientos de la cámara, cosa que no ocurre en el teatro, donde el principal elemento significativo es el gesto, ayudó, como dice Tudor, a "... *crear un cuerpo de actores cinematográficos famosos que se representaban a sí mismos' en diferentes grados*", desarrollando una personalidad relativamente fija en las mentes de su público que sería alimentada con posterioridad en subsiguientes apariciones en la pantalla: la blanda sofisticación de Cary Grant, la ruda honestidad de John Wayne, la neurótica inseguridad de James Stewart, la atractiva agresividad de Ka-

---

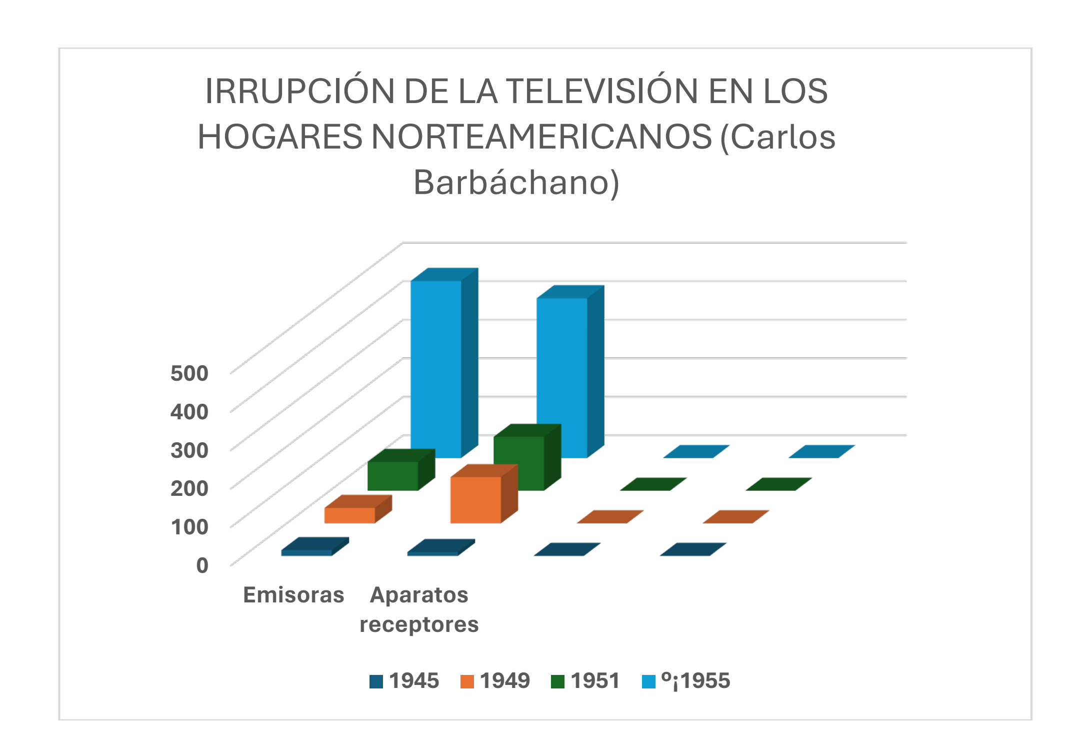
314 TUDOR, op. cit., pp. 85 ss. ; LEAL, Christian, *Hollywood vuelve a recurrir al 'star-system' para cosechar éxitos*, Internet

therine Hepburn, etc. Edgar Morin[315], por su parte, coincide en esta apreciación diciendo que la 'estrella' "… *tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o a posesionarse de la otra. Las 'estrellas' en su vida cotidiana, están como condenadas a imitar su vida de cine dedicada al amor, a los dramas, a las fiestas, a los juegos y a las aventuras. Sus contratos las obligan a imitar a su personaje de la pantalla, como si éste fuera el auténtico. Las 'estrellas' se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con* parties *y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana: de ahí el tedio hollywoodiense*". Los mejores directores del sistema de Hollywood son precisamente los que más brillantemente supieron sacar provecho de esas características estereotipadas –reales o ficticias- de actores y actrices: así, John Ford, por ejemplo, contrapone de modo magistral las personalidades de Wayne y Stewart en *The Man who shot Liberty Valance* ('El hombre que mató a Liberty Valance', 1962), y Anthony Mann lo supo aprovechar en una serie de westerns memorables ; una buena parte del placer que obtiene el espectador en la citada *North by Northwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), de Alfred Hitchcock, se debe, según Tudor, aparte de al buen hacer de este director, a sus constantes ataques a la suave personalidad de Cary Grant, que también fue utilizada con éxito por Howard Hawks en sus comedias, aunque de un modo tortuoso e invertido. Este aspecto tiene también su paralelismo en el mundo de la ópera, donde imperaba (y sigue imperando, por lo que parece) de forma parecida el mundo de los *divos* y las *divas*. Según expone Jesús Ruis Mantilla[316], el divismo en la ópera comienza en el siglo XVIII, de la mano de los 'castrati': "*A aquellos seres que habían transformado su cuerpo y renunciado por mor del arte –o más bien, para ganarse los garbanzos y salir desesperadamente de la pobreza- a una vida más o menos normal, si triunfaban en los escenarios se les estaba permitido todo. Luego, dependiendo de cada cual, algunos llevaban sus caprichos absurdos al exceso, como fue el caso de Caffarelli, mientras que quien fue el más grande según las crónicas, Farinelli, brillaba por todo lo contrario: su discreción*". De forma similar a lo que hemos visto que en parte ha ocurrido con el cine, el divismo operístico declinó a lo largo del siglo XIX a favor de compositores y directores, y parece que en la actualidad se está reavivando con figuras del calibre de Plácido Domingo, pero los tiempos han cambiado:

> "El poder de los cantantes en el mundo de la ópera agonizó en los años noventa y se extinguió entrando el nuevo siglo. Ya ni la industria discográfica, que bastante tiene con sobrevivir a sus antiguos soportes como para aguantar bobadas, les asiste. Los directores artísticos de los teatros y los grandes nombres de la escena tomaron el relevo para encaminar y hacer sobrevivir un arte caduco en manos de men-

[315] MORIN, op. cit., pg. 51
[316] RUIZ MANTILLA, J., *Divos de ayer, divos de hoy*, Internet

talidades anteriores. Se hicieron fuertes e impusieron las reglas que antaño habían estado en manos de cantantes y directores musicales. En buena hora. Hasta la fecha y salvo excepciones lamentables, han sido los únicos capaces de hacer potable un arte que resultaba demasiado decadente con las reglas de antaño".



Cine infantil y juvenil

El cine comercial que se realiza actualmente tiende a estar dirigido a un público cada vez más joven. La razón de este fenómeno es puramente empresarial: se trata de captar una clientela más amplia que la que existía hasta hace algunos años, luchando de esta manera contra la preocupante omnipotencia de la televisión. En 1949 la audiencia en las salas de cine de EE.UU. bajó a 70 millones, frente a los 90 millones alcanzados en 1948. La producción de películas en los estudios de Hollywood se vio reducida a la mitad, lo que trajo consigo despidos y reducciones salariales, así como el cierre de salas por todo el país[317]. Este medio emergente, en efecto, amenazaba de alguna a la industria del cine con una nueva tecnología, y Hollywood respondió al envite aislando las ventajas tecnoló- gicas que el cine poseía aún sobre la televisión, que al principio de la década de los 50 consistía básicamente en dos elementos, el tamaño de las imágenes y el color, a los que se añadió pronto el sonido stereofónico. Fue, por tanto, la competencia con la televisión lo que dio lugar a que entre 1952 y 1955 la mayor parte de las nuevas películas pasasen a rodarse en color y se desarrollaran

[317] COOK, David A., 1981, *A History of Narrative Film*, New York, W.W. Norton & Co, pp. 411-14

nue-vos sistemas basados en el Technicolor, como fue el Tripak ('tres tiras'), inspirado en el sistema alemán Agfacolor (utilizado por el realizador soviético S.M. Eisenstein para rodar la secuencia en color de la segunda parte de *Iván el Terrible*), y el Eastmancolor (Warner-color, Metrocolor, Pathecolor), desarrollado en 1952 por la casa Kodak. Simultáneamente se intentó llamar la atención de los espectadores realizando superproducciones espectaculares en nuevos formatos que se esperaba apartasen de la pequeña pantalla a gran parte de la audiencia. A partir de los años 60, por el contrario, se ha cambiado de táctica ; dando ya por perdida para las salas de cine a la mayor parte de los espectadores de cierta edad, que preferían permanecer en sus hogares viendo la televisión, se ha tratado de captar a los más jóvenes (en teoría también los más adictos al televisor). Tras el relativo fracaso en taquilla de muchas de las grandes producciones de los años 50 a que nos hemos referido, así como por influencia de la *Nouvelle Vague* francesa y del cine europeo en general, las productoras norteamericanas han tendido a elegir argumentos cada vez más superficiales y efectistas, a la vez que más baratos a la hora de rodar.

La industria del ocio, por otra parte, ha sabido cómo instrumentalizar las naturales ansias de rebeldía de los adolescentes y encaminarlas, mediante una habilísima táctica de marketing, hacia el consumismo desaforado: modas en el vestir que cambian continuamente, una música ruidosa, insustancial y pasajera que produce pingües beneficios a la industria discográfica, etc.[318] Por parte de la mayor parte de los jóvenes, en consecuencia, no hay ningún interés en ver reflejadas de una manera seria las diferentes problemáticas que plantea su condición de adolescentes. De hecho, la mayor parte de los films realizados con esa inten-ción –y ha habido ejemplos verdaderamente notorios- han resultado unos rotundos fracasos desde un punto de vista comercial. Lo único que tiene éxito por lo general es el sexo estereo-tipado, la violencia y los efectos especiales gratuitos, todo ello aderezado con una música de fondo lo más ruidosa y cacofónica posible[319]. Esta constatación es considerada alarmante por algunos analistas, para los cuales las películas "*… hacen algo más que entretener*", ya que ofrecen posiciones al sujeto, movilizan deseos, nos influyen inconscientemente y nos ayu-dan a construir la cultura[320]: "*Los jóvenes reciben información sobre sí mismos y sobre su entorno, tanto a través de relaciones sociales como a través de imágenes mediáticas, ofre-ciendose a*

[318] CHACÓN CRUZ, Ernesto, *El consumismo y los niños, adolescentes y jóvenes, relación a tener en cuenta por los educadores*, Monografias.com, Internet ; BALARDINI, Sergio, 2002, *Jóvenes, tecnología y consumo*, Buenos Aires, Proyecto Juventud ; BAUCERO, Mª Emilia, 2008, *Consumismo en los jóvenes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata
[319] MARTINS, Inés, y ESTAÚN, Santiago, "Violencia y cine: percepción y comprensión por los jóvenes", en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, Nº 20, pp. 7 ss
[320] PEREIRA DOMÍNGUEZ, Carmen, y URPI GUERCIA, Carmen, 2005, "Cine y juventud: una propuesta educativa integral", en *Revista Juventud*, Nº 68, pp. 73-88

través de todos ellos una representación muy concreta de esta realidad". Sin em-bargo, hay ejemplos aislados que en cierto modo contradicen lo que acabamos de afirmar. Así, como consigna el ya citado Alfonso Méndiz Noguero[321], una película como *Amadeus* (1984), de Milos Forman, "*… cambió por completo la imagen cultural que de Mozart tenía el gran público; lo convirtió en un genio infantil, creador de obras sublimes y -a la vez- inmaduro y zafio hasta límites insospechados*". También está el caso de *Roman Holiday* ('Vacaciones en Roma'. 1953), de William Wyler, que contribuyó decisivamente a cambiar la imagen más bien triste y decadente que se tenía de la Ciudad Eterna a través del cine neo-rrealista y que se volviera a verla como la 'ciudad del amor'. Por otra parte, el insospechado éxito entre el público juvenil que obtuvo en su día *Dead Poets Society* ('El club de los poetas muertos', 1989), de Peter Weir, pensada inicialmente más que nada para una audiencia de padres y educadores, convirtió a este film en el abanderado de la revolución docente que los estudiantes de entonces ansiaban. Según Méndiz Noguero, por otra parte, las películas no sólo han influido en nuestra imagen de la realidad ; han modificado también nuestra actitud hacia productos concretos y nuestras pautas tradicionales de consumo. Recuérdese en este sentido la influencia que ejercieron sobre la moda juvenil títulos como *It Happened one Night* ('Suce-dió una noche', 1934), de Frank Capra, *A Streetcar Named Desire* ('Un tranvía llamado de-seo', 1951), de Elia Kazan, *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock o *Rebel without a Cause* ('Rebelde sin causa', 1955), de Nicholas Ray.

Durante los años 30 tuvieron un cierto éxito entre la audiencia menuda los films mu-sicales protagonizados por Judy Garland y Mickey Rooney, por ejemplo la serie de historias de contenido moralizante sobre el juez Hardy y su familia, y más tarde adquirieron cierto re-nombre –y no sólo a nivel cinéfilo- ciertas películas acerca del mundo adolescente y sus pro-blemas, como *Knock on any Door* ('Llamad a cualquier puerta',1948) y la mencionada 'Re-belde sin causa', ambas de Nicholas Ray, o *East of Eden* ('Al este del Edén', 1955), de Elia Kazan, así como dos de los musicales protagonizados en su momento por Elvis Presley, con-cretamente *Jailhouse Rock* ('El rock de la cárcel', 1957), de Richard Thorpe, y *King Kre-ole* ('El barrio contra mí', 1958), de Michael Curtiz, y ya al final de la década de los 60 pelí-culas influidas por las protestas contra la Guerra de Vietnam y los movimientos contracul-turales ('youth-cult' movies), como *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, o *Alice's Restau-rant* (Arthur Penn, 1969), entre otras[322]. Según Cook, el inesperado éxito taquillero que obtu-vo en su día *Easy Rider* disparó la producción de filmes de bajo de presupuesto acerca de la

[321] MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso, 2008, *La influencia del cine en jóvenes y adolescentes*, Cinemanet 336 COOK, op. cit., pp. 634-63
[322] COOK, op. cit., pp. 634 ss.

protesta juvenil, las drogas y el abismo generacional. Así tenemos, por ejemplo, *Getting Straight*, de Richard Rush, *The Strawberry Statement* ('Fresas y sangre'), de Stuart Hagman, *Joe* ('Joe, ciudadano americano'), de John G. Avildsen, *Little Fauss and Big Halsey* ('El precio del fracaso'), de Sydney J. Furie, entre otras, todas ellas estrenadas en 1970. Según Cook, la calidad de la mayor parte de las películas de dicha serie era tan mediocre que ni siquiera pudieron ser vendidas a televisión tras su exhibición comercial. También se realizaron en esa época algunos documentales sobre conciertos de música 'rock' que llamaron la atención de la audiencia juvenil, como, por ejemplo *Monterrey Pop* (1969), de D.A. Pennebaker o *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh. La burbuja del 'youthcult' se desharía conforme el movimiento juvenil perdía consistencia, tornándose cada vez más desorientado y confuso.

El cine francés, por otra parte, ya había empezado a mostrar desde muy pronto (desde la época de cine mudo, como se verá en este mismo capítulo) su interés por los argumentos fílmicos acerca de niños y/o adolescentes. Así tenemos, por ejemplo, *Zéro en conduite* (1933) de Jean Vigo, que describía la conducta de un estudiante díscolo, y *Jeux interdits* ('Juegos prohibidos', 1952), de René Clément, donde los infantes protagonistas eran retratados en el contexto de la invasión alemana de Francia del año 1940, precedida esta última por *Les parents terribles* ('Los padres terribles', 1948), una trágicomedia doméstica de Jean Cocteau, y *Les enfants terribles* ('Los chicos terribles', 1950), de Jean-Pierre Melville sobre guión del mismo Cocteau. Más tarde se estrenaron *Les quatre cents coups* ('Los 400 golpes', 1959), de François Truffaut, con su secuela *Baisers volés* ('Besos robados', 1968), así como *L'enfant sauvage* ('El pequeño salvaje', 1969), experimento etnográfico del mismo director, junto con *Mouchette* (1966), de Robert Bresson. Truffaut seguiría experimentando con la temática infantil-juvenil en la magistral *L'argent de poche* ('La piel dura') del año 1976. De Louis Malle tenemos *Zazie dans le métro* ('Zazie en el metro', 1960), visión surrealista de una niña de 10 años visitando París y *Le soufflé au coeur* ('El soplo al corazón', 1971), sobre un caso de incesto. También trata una temática infantil-juvenil *Lacombe Lucien* (1974), del mismo director, y en *Pretty Baby* ('La pequeña', 1978) Malle retrata con mano maestra la prostitución infantil. Eric Rohmer, por su parte, describe con un estilo muy personal en sus '6 Cuentos Morales' el antagonism que normalmente existe entre identidad personal e instintos sexuales, especialmente durante la adolescencia.

Lo que sí que ha cambiado, sobre todo en las últimas décadas, son los gustos del público adolescente, pues ahora, más influido que antes por la televisión, como hemos dicho,

soporta, como mucho, las comedias superficiales sobre estudiantes, de factura más bien televisiva y donde cualquier parecido entre su trama argumental y la vida académica real es pura coincidencia. También gozan de aceptación las películas de terror del género *gore*. Continuando con la orgía de violencia, la juventud actual – igualmente inducida por algún serial televisivo- también disfruta con los films fascistoides con héroes musculosos tipo Stallone o Schwarzenegger, o sus émulos de 'serie B' Nick Norris, Steven Segal, etc. Estas películas sustituyen a los westerns y al cine policíaco de antaño, donde la violencia venía justificada por la historia que se narraba y no al revés, como suele ocurrir ahora. Y es que para muchos adolescentes de hoy una trama fílmica en la que no ocurra alguna muerte vio-lenta o se presencie algún acto sexual en los primeros minutos de proyección no resulta interesante ; lo de menos es el argumento de la película o la factura técnica del producto. Y los avispados productores de Hollywood se apresuran a servir lo que se les pide. El cliente siempre tiene razón. Una excepción a esta regla la constituyen las sagas galácticas de George Lucas, así como la larga serie de films dirigidos o producidos por Steven Spielberg, productos que en su momento fueron pensados expresamente para un público juvenil e incluso infantil y cuyo mayor atractivo radicaba en la utilización profusa de efectos especiales. Este cine, de evidente sofisticación técnica, pretendía emular, aunque con más medios, el cine clásico de aventuras adaptándolo dentro de lo posible a la mentalidad de la juventud de la segunda mitad del siglo XX. Entre todos estos films, en los que por regla general y salvo algunos lamentables fracasos –que siempre los ha habido- se buscaba y encontraba un equilibrio más o menos perfecto entre lo comercial y lo artístico, descollaban los realizados por el propio Spielberg, quien fue responsable de algunos títulos memorables de todos conocidos, como *Jaws* ('Tiburón', 1975) o *Riders of the Lost Arch* ('En busca del Arca perdida', 1981), que en su día lograron sin duda conectar exitosamente con el público al que iban destinados, amén de conseguir el beneplácito de un cierto sector de la crítica. Para Cook, no obstante, este tipo de cine, generalmente de una impecable factura técnica, manipula, como ya hemos indicado, descaradamente a las audiencias en general, y especialmente a los jóvenes ; según él, todas las películas de este estilo, entre las que se encuentra también la saga de 'La Guerra de las Galaxias', "*son tan predecibles como una hamburguesa Big Mac*".

Hay quien considera al cine para niños, que ha dado lugar a tantos títulos interesantes, como un pariente pobre del cinematógrafo. En realidad, esta modalidad fílmica re- sulta algo difícil de definir, por cuanto no se puede conceptualizar como un mero género del 7º Arte, ya que coincide con varios de ellos ; más bien habría que tener en cuenta las especiales características del público al que se supone que va destinado, una audiencia cuya mentali-

dad, por otro lado, ha ido evolucionando con la sociedad. De hecho, el concepto de infancia que tenemos ahora no coincide en todos sus aspectos con el de épocas pretéritas, y también varían ostensible y correlativamente los gustos cinematográficos de los niños. El problema se agudiza en la actualidad debido a la influencia de la televisión: una película, por ejemplo, que hace diez años no se podía proyectar a los menores de 14 años es ahora comprensible por los menores de 12, ya que éstos no soportan el material destinado a niños de entre 6 y 8 años. En general se puede dividir el cine infantil en tres grandes apartados:

a) C*uentos o clásicos de la literatura para niños* llevados a la pantalla y dirigidos principalmente a los más pequeños
b) *Películas cuyos protagonistas son niños*, pero con los que cualquier público puede identificarse
c) Filmes asimismo con niños en los cuales, sin embargo, los problemas que se plantean atañen más a los adultos y a su responsabilidad como educadores.

El punto de vista que se adopte acerca de la infancia dependerá de la audiencia a la que vaya destinado el producto cinematográfico de que se trate. También resulta decisiva a este respecto la intencionalidad que los realizadores de las cintas tengan en relación con las mismas, a saber, que se las confeccione desde un punto de vista educativo y/o moralizante o simplemente como un producto de diversión sin más. En algunos países se ha hecho especial hincapié en la especificidad del cine para niños. En este campo destacan los países del Este y Norte europeos ; así, por ejemplo, se puede citar el estudio de Gottwaldow, en Praga, donde, aparte de rodarse este tipo de filmes, se celebra periódicamente un festival especiali-zado, o el Máximo Gorki, de Moscú, entre otros. En el mundo occidental hay que destacar en este sentido la meritoria labor de Mary Field, en Inglaterra, quien convenció al productor Arthur Rank en su momento de la necesidad de realizar filmes destinados al público menudo. Los niños han aparecido en las pantallas cinematográficas desde los primeros balbuceos del cine. La pionera *Déjeuner de bebé* (1895), de Louis Lumière, fue seguida, a partir de 1910, por una serie de cintas protagonizadas por Bebé Abélard (5 años) y Bout de Zan (4 años), que se podrían considerar como los primeros *niños star*, precursores de las grandes estrellas infantiles del cine sonoro: Jackie Coogan, Mickey Rooney, Shirley Temple, etc. Ya con la llegada del cine parlante las producciones destinadas a los niños se fueron poco a poco articulando alrededor de temas totalmente propios, paralelamente al desarrollo, en Hollywood, del cine como industria, una estructura compleja que paulatinamente se fue especializando y diferenciando en los distintos géneros. Estos se irán diversificando también cada vez más en relación con el mundo infantil, definiendo los temas eternos de este tipo de películas: los

relatos de aventuras, la infancia de cara a la sociedad, el niño en el marco familiar o en el sistema educativo, el niño y los animales, el niño y la sexualidad, etc. Las primeras películas para niños propiamente dichas se desarrollaron, como era previsible, dentro del star-system norteamericano y no fueron más que una extensión del cine para adultos con miras a abrir la industria a un nuevo sector de consumidores. De hecho, viendo hoy en día aquellas añejas cintas (la serie sobre del juez Hardy, por ejemplo, donde se revelaron Judy Garland y Mickey Rooney, por ejemplo) se puede comprobar que los niños son tratados en ellas como adultos en pequeño, y su presencia en los filmes sólo respondía a una intención ejemplarizadora y moralizante. Todas aquellos filmes acusan el inexorable paso del tiempo ; por ejemplo, la edulcorada Shirley Temple, que hizo correr ríos de lágrimas en su época, ya no es capaz de emocionar a nadie, y sólo cabe evaluar aquellos caducos productos desde un punto de vista estrictamente cinematográfico. Incluso en la actualidad es difícil encontrar una película donde los personajes infantiles se comporten como verdaderos niños. Ejemplos como los films de Truffaut ya citados, *Au revoir les enfants* ('Adiós, muchachos', 1987), de Louis Malle, o similares son relativamente escasos. Lo más normal es que se utilice a los niños como excusa para desarrollar argumentos que poco suelen tener que ver con su mundo, como es el caso de los productos de la factoría Spielberg *Close Encouters of the Third Kind* ('Encuentros en la tercera fase', 1977), o *E.T.* (1982), por ejemplo, cuya principal intención –valor fílmico aparte- es indudablemente el despliegue de efectos especiales espectaculares. Y hay casos extremos, como el de *Bugsy Malone* ('Bugsy Malone, nieto de Al Capone', 1976), de Alan Parker, auténtico *tour de forcé*, discutible desde varios puntos de vista, donde un argumento adulto de 'gangsters' era interpretado íntegramente por niños.

Un caso aparte lo constituye John Hughes. Este realizador y sobre todo guionista, tras una etapa (años 70 y 80) dedicado al cine juvenil, optó finalmente por cambiar de rumbo, decantándose hacia el mundo de los niños, siempre desde una óptica decididamente comercial. Los guiones de *Home Alone* ('Solo en casa', 1990) y *Home Alone 2* ('Solo en casa 2', 1992), por ejemplo, dirigidas ambas por Chris Columbus, antiguo colaborador de Steven Spielberg, son sintomáticos. En esas películas el niño que las protagonizaba no era otra cosa que un peón al servicio de la trama argumental, y sus reacciones no resulta- ban muy creíbles desde un punto de vista psicológico. Un caso distinto lo ofrece el último producto de este guionista y productor, *Dennis the Menace* ('Daniel el travieso', 1993), inspirada en el conocido comic-strip original de Hank Ketcham. Aquí el guión de Hughes, el director Nick Castle, antiguo realizador de cintas de ciencia-ficción, y un buen plantel de actores y actrices, reflejaban algo más verosímilmente el auténtico carácter y mentalidad de un niño de 5 años.

El 'gore' y los temores atávicos de la sociedad actual

Pere Gimferrer y Manuel Rotellar dicen, refiriéndose a la actual tendencia del cine terrorífico[323]: "*Horror, terror, espanto ..., sea cual sea el matiz adoptado, el cine fantástico más vulgarmente aceptado, consumido y digerido por el público es aquel que 'hace asustar'; el que hace remontar las antiguas angustias infantiles concretadas en la noche, la sangre, el dolor o la muerte para buscar sus huellas en el subconsciente adulto*". Y, efectivamente, el 'fantástico', a partir de mediados de los años 70, parece adolecer de una furibunda afección de "*... hemoglobina chorreante, de maquillajes llenos de horror, aullidos en la noche y de puertas chirriantes*" que inundan las pantallas, con poco espacio para lo que comunmente se ha entendido como 'arte cinematográfico'. Es un cine destinado al consumo inmediato, que busca la espectacularidad sin ambages prescindiendo de toda complejidad literaria. No hay más que acordarse de filmes de la catadura de *The Texas Chain-Saw Massacre* ('La matanza de Texas'', 1974), de Tobe Hooper, *Halloween* ('La noche de Halloween', 1978), de John Carpenter, *Friday the Thirteenth* ('Viernes 13', 1980), de Sean S. Cunningham, y *Nightmare in Elm Street* ('Pesadilla en Elm Street', 1984), de Wes Craven, entre otros, con sus insufribles secuelas, debidas a perpetradores de la talla de Joseph Zito, Steve Miner o Renny Harlin (éste último, sorprendentemente encumbrado a los altares hollywoodienses, en nuestra opinión, habida cuenta de sus nulas cualidades como cineasta). Algunos de estos productos –en especial los de Carpenter, Hooper y Craven- no dejan de ofrecer un cierto interés fílmico (notable incluso en contados casos, como *La noche de Halloween*, de Carpenter, ejemplo paradigmático, imitado hasta la saciedad). Pero eso no evita la tendencia de estos productos y sus epígonos a caer en el comercialismo más exacerbado, donde todo es válido a la hora de narrar una historia de sangre, locura o muertes horribles.

Lo más curioso del caso es que el susodicho fenómeno tuvo su origen bastante antes del *boom* de los años 70 y 80 ; fue a principios de los años 60, como un subproducto de las '*nudies*' (primeras cintas de 'destape'). La apertura relativa de los criterios morales en el cine norteamericano, la misma permisividad que permitió a Alfred Hitchcock realizar un cambio

[323] GIMFERRER, Pere, y ROTELLAR, Manuel., 1978, 'Cine fantástico y terrorífico", en VARIOS, *'EL CINE', Enciclopedia Salvat del 7º Arte*, 1, Barcelona, Salvat, pg. 263

de rumbo en su filmografía[324], con obras maestras como *Psycho* ('Psicosis', 1961) y *The Birds* ('Los pájaros', 1963), dio lugar por la misma época a los '*ghoullies*', o '*bloodies*', del pro-ductor Dave Friedmann, y a los '*kinkies*', producidos por George Weiss, con títulos como *Blood Feast* (1963) o *Two Thousand Maniacs* (1964), dos productos absolutamente prescin-dibles dirigidos por Herschell G. Lewis[325]. El sadismo se erigió en verdadero pro-tagonista, reconduciendo hasta el paroxismo los clásicos temas del cine de terror de antaño. Y esta últi-ma línea es la que, por supuesto, ha perseverado ; las dos secuelas, por ejemplo, que se han realizado de *Psicosis* (dirigidas respectivamente por Richard Franklin, 1983, y Anthony Perkins, 1986) son perfectamente adscribibles al subgénero que ha dado en de-nominarse 'gore'[326]. P.A. Cornejo, refiriéndose al impacto que producían en el público de entonces las películas de 'mago del suspense' –y pensamos que el razonamiento se puede extender sin más al tema que nos ocupa-, achaca su éxito (valor fílmico aparte ; ya se sabe que la audiencia no suele entender por lo general de estas cosas) al ambiente que se respiraba en Europa y EE.UU. al finalizar la Segunda Guerra Mundial[327]:

> "Durante la contienda se ha alcanzado un crecimiento sin paralelo ni antece-dente posible en el camino de las comunicaciones y los transportes. Del mismo modo que al entrar los diversos países a una conflagración mundial se vieron obli- gados a adaptar sus economías de paz a una producción de guerra, a partir de 1945, se hace indispensable una readaptación inversa del poderío bélico y de las comunicaciones para la paz, dentro de un territorio fundamentalmente distinto donde se han creado nuevos mercados y donde existe la doble necesidad de la reconstrucción y la inno-vación". Como consigna Andrew Tudor, el género cinematográfico que nos ocupa es uno de los pocos "... *cuyos orígenes no son predominantemente norteamericanos*", por dos razones básicas[328]:
>
> a) Se desarrolló por primera vez en Europa, concretamente en Alemania.
>
> b) Cuando la industria norteamericana penetró en el género conservó unos esce-narios míticos y centroeuropeos.

La primera de estas apreciaciones no es del todo exacta, en nuestra opinión, pues si bien, efectivamente, el cine terrorífico recibió su espaldarazo definitivo de parte del 'ex-presionismo alemán', no por ello dejan de encontrarse casos mucho más tempranos de pelí-culas directa o indirectamente clasificables dentro del género, o al menos como precursoras cercanas. Así, por ejemplo, en *À la conquête du Pôle* ('La conquista del Polo', 1912), de

---

324 SPOTO, op. cit., pp. 417 ss.
325 GASCA, Luis (ed.), 1983, *El erotismo en el cine (4)*, Barcelona, Hamaika, pp. 212-18
326 HUERTA, Pablo, *El truculento cine gore*, Discovery, Internet
327 CORNEJO, op. cit., pp. 465 ss.
328 TUDOR, op. cit., pg. 235

George Méliès, aparecía un oso gigantesco, antecedente, sin lugar a dudas, de todos los subsiguientes monstruos cinematográficos[329]. Para Tudor, el hecho de que este género no presente, como decimos, ataduras intrínsecamente ligadas a la cinematografía norteamericana le confiere una movilidad geográfica mucho mayor que a otras especialidades del 7º Arte, por cuanto el centro de gravedad de la producción de estas películas no se ha fijado en ningún país concreto: "*Mientras que únicamente los franceses se han acercado a las películas de gangsters, y sólo los italianos a los westerns, todos han aportado algo a las de terror ; desde Alemania en la época del cine mudo, hasta la explotación metódica de la productora Hammer Film en Gran Bretaña, pasando por el pintoresquismo italiano y el sadismo japonés*". Las verdaderas posibilidades artísticas del cine de terror fueron, por tanto, descubiertas, durante la etapa del cine mudo, por los cineastas germanos y nórdicos, merced a su proverbial 'espíritu fáustico'[330]. En efecto, observando las estancias, los pasillos y, sobre todo, la gran cantidad de criptas y espacios subterráneos filmados por cineastas como Fritz Lang, G. W. Pabst o F. W. Murnau podemos apreciar el interés de toda una época en alejarse traumáticamente del realismo para explorar los terrores del subconsciente. La imaginación y lo onírico se instalaron en la recreación de un mundo repleto de elementos fantásticos, escenarios imposibles y argumentos delirantes, donde la locura expuesta expresaba la deriva política de una sociedad hacia las fauces del disparate. La deformación de lo real pretendía la trascendencia de su formato como única salida para su posible explicación, llevando al espectador un paso más allá de la contemplación: observar la representación como una metáfora de su destino, una inconclusa tragedia de terrible epílogo. Esta distorsión tan sólo camuflaba la parte más visible de una realidad mucho más tangible: el Tratado de Versalles le había sido impuesto al pueblo alemán como una condena en forma de grilletes, prefiriendo la rentabilidad a corta distancia del botín de guerra, sin vislumbrar el monstruo que se estaba gestando. El celuloide de los años veinte denunciaba en sus fotogramas la profecía de un apocalipsis colectivo, el nacimiento de una nueva era en la que, como en *Das Cabinet des Dr. Caligari* ('El gabinete del Dr. Caligari', Alemania, 1920), de Robert Wiene, el más loco dirigiría la institución mental. Según Tudor, sin embargo, la aportación del 'expresionismo' fue básicamente técnica, una extraña capacidad para evocar un extraño mundo de luces, sombras y nieblas mal entrevistas ; la caracterización y los argumentos típicos del género no tomarían, sin embargo, forma hasta años más tarde, en los grandes títulos de la Universal. Películas, no obstante, anunciadas como 'de terror', como la más arriba mencionada, junto con *Der müde*

[329] VARIOS, 1970, *Enciclopedia Ilustrada del Cine (II)*, Barcelona, Labor, pg. 37

[330] LAFUERZA del CERRO, Josep Anton, *Acerca de los mitos prometeico y fáustico en la tradición cultural de Occidente*, Internet ; ver, además, MARTÍNEZ, Enrique, "El hombre dependiente frente al hombre fáustico", en *Forum Libertas*, Internet

Tod ('La muerte cansada', 1922), de Fritz Lang, etc., e incluso las primeras obras maestras de F.W. Murnau (*Nosferatu*, 1922) o C.Th. Dreyer (*Vampyr*, 1931), etc., no eran en realidad más que "*... novelas góticas con fuertes dosis de romanticismo*".

Según el citado crítico norteamericano David A. Cook[331], el terror que comunicaban las películas expresionistas se refería más que nada a estados psicológicos mórbidos y a sueños con fondo neurótico, en vez de a los horrores más concretos del cine norteame- ricano de la década siguiente. Además, en los filmes alemanes citados la técnica narrativa estaba aún muy ligada a lo teatral: sus directores aún no habían tenido acceso (por culpa de la 1ª Guerra Mundial) a los hallazgos que David W. Griffith hizo entre 1914 y 1919 en el campo del lenguaje cinematográfico. Hay, además, un detalle curioso: por lo general –al menos al principio- los realizadores de las cintas de terror norteamericanas de los primeros años 30 eran exactamente los mismos que habían dirigido sus antecesoras en el género: cineastas alemanes captados por la industria hollywoodiense. Lo que en realidad ocurrió fue que los productores yanquis no estaban interesados en las temáticas desarrolladas por aquellos en sus países de origen, y muchos de ellos volvieron desilusionados a Europa, para regresar seguidamente a Estados Unidos escapando del nazismo, un terror real que, por supuesto, superaba ampliamente a cualquiera imaginado por la ficción fílmica. La cinematografía norteamericana sería, por tanto, la que procediera a industrializar el género fantástico, basculando hacia lo terrorífico. Desde luego, también en EE.UU. existían antecedentes propios: los '*shockers*' electrizaban a las audiencias ya desde el año 1908, y el archifamoso actor Lon Chaney hizo, como es sabido, una gran carrera durante los años 20 al pasarse de los films de gángsters a los de terror ; su vampiro de *London after Midnight* ('La casa del horror', 1927), de Tod Browning, por ejemplo, figura honrosamente en todas las antologías[332]. La mezcla armoniosa de todos estos elementos –americanos y europeos- sería lo que acabaría por fructificar a principios de la década de los 30:

> "Las influencias estilísticas de Alemania, los elementos tomados de la literatura gótica, romántica y de terror, la larga tradición comercial de los 'shockers' y la línea de brillante actuación individual iniciada por Chaney, se combinaron en el crisol de la Universal. Lo único que faltó al final fue el propio Chaney, muerto prematuramente en 1930. Pero incluso él fue sustituido pronto por los dos pilares del género: Bela Lugosi y Boris Karloff".

---

331 COOK, op. cit., pg. 115
332 TUDOR, op. cit., pg. 246

La Universal Pictures, una productora con cierto renombre en Hollywood durante los años 20, merced a la meritoria labor de su presidente Carl Laemmle, había caído en picado al final de la década, quedando relegada a la realización de films de 'serie B'. El renacer de esta productora durante los 30 se llevó a efecto de la mano de las películas de terror y fantásticas, aprovechando a directores procedentes del 'expresionismo' alemán, junto con talentos locales como Tod Browning o James Whale, trabajando en equipo con el genial director de fotografía germánico Karl Freund, también director[333]. El ciclo terrorífico de la Universal comenzó con *Drácula* (1931), de Tod Browning, y fue continuado el mismo año con el *Frankenstein* del británico James Whale. Este último siguió la serie con otros filmes de terror, como son *The Old Dark House* ('El caserón de las sombras', 1932), *The Invisible Man* ('El hombre invisible', 1933) y *Bride of Frankenstein* ('La novia de Frankenstein', 1935), abandonando más tarde el género, que fue cultivado por otros realizadores ; así, tenemos *The Murders in the Rue Morgue* ('El doble asesinato de la Calle Morgue', 1932), de Robert Florey, *The Black Cat* ('El gato negro', 1934), de Edward G. Ulmer, *The Mummy* ('La Momia', 1932), de Karl Freund, etc. El ciclo concluyó con *Dracula's Daughter* ('La hija de Drácula', 1936), de Lambert Hillyer. A partir de 1939 la Universal intentó comenzar un nuevo ciclo de películas de terror, pero el filón estaba al parecer agotado, pues pronto se cayó en la autoparodia, con filmes como *House of Frankenstein* ('La zíngara y los mons-truos', 1944) y *House of Dracula* ('La mansión de Drácula', 1945), ambas de Erie C. Ken-ton, que llegaban a mezclar todos los monstruos habidos y por haber en la misma trama argumental. Todas estas películas, acompañadas siempre del mayor de los éxitos, estuvieron acompañadas de otros intentos marginales, menos conocidos, ya desde la década de los 20. Ciñéndonos a la épo- ca dorada de la Universal, tenemos, por ejemplo, la citada *Freaks* ('La parada de los monstruos', 1932), de Tod Browning, un film maldito, prohibido durante largo tiempo, y la serie de películas producidas por Willis O'Brien, con criaturas animadas según la técnica 'stop-motion', desarrollada primigeniamente por Fritz Lang para *Die Nibelungen* ('Los nibelungos', 1924) ; de éstos el más nombrado fue el *King Kong* (1933), de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack[334]. Esta innovación técnica fue luego perfeccionada y apli- cada a innumerables films de terror, especialmente los 'kaiju eiga' japoneses[335]. Este género cinematográfico nacio de manos del productor Tomoyuki Tanaka, del creador de efectos especiales Eiji Tsuburaya, del director Ishiro Honda y del compositor Akira Ifukube. La primera película de una larga serie fue *Gojira* ('Japón bajo el terror del monstruo', 1954), de Ishiro Honda,

[333] COOK, op. cit., pp. 277-78
[334] TUDOR, op. cit., pp. 239 ss.
[335] ENDRINO LOZANO, J., *Los rostros del Kaiju Eiga*, Calameo, Internet, pg. 3

primera aparición del monstruo Godzilla en la gran pantalla[336]. El género de terror desarrollado por la Universal durante los años 30 y primeros 40 fue recuperado du-rante los últimos 50 por la casa productora inglesa Hammer Film, que compró los derechos de todo aquel material norteamericano y comenzó a realizar *remakes*. El ciclo de momias, hombres-lobo, vampiros, etc. y sus innumerables secuelas se reinició con renovada vitalidad con el estreno de *The Curse of Frankenstein* ('La maldición de Frankenstein', 1957), de Terence Fisher, seguida un año más tarde por la excelente *Drácula*, del mismo director. En Estados Unidos, mientras tanto, surgió un nuevo estilo: las películas de 'superhorror', donde los materiales terroríficos son utilizados, al decir de Tudor, "*... más como un medio para un fin, que como un fin en sí mismo*". Esta tendencia cuenta igualmente con títulos importantes, como *Creature from the Black Lagoon* ('El monstruo de la Laguna Negra', 1955) y *The Incredible Shrinking Man* ('El increíble hombre menguante', 1957), ambas de Jack Arnold, *Invasion of the Body Snatchers* ('La invasión de los ladrones de cuerpos', 1956), de Don Sie-gel, y *The Mask of the Red Death* ('La máscara de la muerte roja', 1964), de Roger Corman, entre otros. Volviendo al cine de terror de la Hammer, Tudor advierte en él una cierta tendencia a la psicologización, observable también en otros productos del cine fantástico británico del momento, como puede ser *Peeping Tom* ('El fotógrafo del pánico`, 1959), de Michael Powell y Emeric Pressburger. Así, la historia de Drácula ha sido "*... abiertamente sexualizada*". Según David Pirie[337], por ejemplo, cuando se analizan desde cualquier ángulo (literatu-ra, folklore, etc.) los orígenes del vampiro, resulta imposible desligarlos del sexo:

> "A menudo, la palabra vampiro parece usarse como sinónimo de incubo o súcubo, los demonios nocturnos que copulan con los mortales mientras duermen. Más adelante, cuando el vampiro entró a formar parte de la literatura, aparecieron otros factores no tan abiertamente eróticos: suspense, emoción, melodrama, incluso humor, ..., pero todos ellos tienen un papel muy secundario, comparados con la amenaza sexual que impregna toda la acción y que provoca el sentimiento de terror morboso. La Universal no tuvo más remedio que suavizar este aspecto ... en su versión de 1931, pero aunque hubieran concedido el papel protagonista a Dale Carnegie, el tema habría seguido evocando asociaciones prohibidas. Por mucho que el realizador se esfuerce en anular el contenido sexual de una película de vampiros, éste siempre reaparece, por la propia naturaleza del vampiro".

Sin embargo, el 'vampiro sexual' propiamente dicho no apareció hasta bien entra- dos los años 60. Las primeras películas con estas características, obra de cineastas euro- peos entusiastas de lo fantástico que "*... habían bebido en la tradición surrealista freudia na, y que*

[336] COOK, op. cit., pg. 24
[337] PIRIE, David, 1977, *El vampiro en el cine*, Madrid, Círculo de Lectores, pp. 98 ss.

se complacieron, consciente y deliberadamente, en superponer las imaginarias erótica y la macabra", eran más surrealistas que pornográficas. Así tenemos, por ejemplo, las cintas *Le viol du vampire* (1967), *La vampire nue* ('La vampiresa desnuda', 1969) y *Le frisson des vampires* (1970), del realizador francés Jean Rollin, o *Le rouge aux lèvres* (1970), del belga Harry Kümel. La Hammer siguió el ejemplo de sus colegas franceses y produjo films de alto contenido erótico, como *The Vampire Lovers* (1970), de Roy Ward Baker, una versión más de la novela gótica 'Carmilla', de Sheridan le Fanu. Le siguieron *Lust for a Vampire* ('Lujuria por un vampiro', 1971), de Jimmy Sangsters, y *Countess Dracula* (1971), de Peter Sasdy, entre otras muchas en el mismo estilo. Este filón, sin embargo, no duró mucho, y a la larga resultó contraproducente para el desarrollo del género, ya que, como lo pone Pirie, la presencia del vampiro sexual "*... disolvió automáticamente la tradición cinematográfica del vampiro, con el resultado inevitable de que muchos realizadores menores se vieron sumidos en la confusión*". Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, adelantándose en más de medio siglo a los hechos que comentamos, dió sin lugar a dudas con la clave de su interpretación: el terror de lo cotidiano. El referido Cornejo, por su parte, llama la atención sobre la curiosa circunstancia de que "*... esos mismo temas (la atracción por la muerte, la situación absurda, la falta de sentido general del relato) coinciden, en la década de los 60, con las obras elitistas de Fellini, Buñuel, Bergman, Antonioni, ...*". La denominada 'cultura popular', sin embargo, se enfrenta con esas mismas preocupaciones prescindiendo de la base filosófica que esos autores les confieren , adopta un punto de vista supersticioso. Así, por ejemplo, si la heroína de *Psicosis* es brutal e inexplicablemente asesinada a la mitad de la película, será 'porque es culpable' de algo. Esta búsqueda supersticiosa de la culpabilidad se deriva, según Erich Fromm, de lo que él define como mal endémico de nuestro siglo, especialmente en los países desarrollados y fuertemente industrializados: el '*miedo a la libertad*'[338]. Aquí es donde entra, como ya apuntábamos, la importancia presuntamente catártica del nuevo cine terrorífico ; Jacques Guiomard lo expresa como sigue[339]:

> "Lo fantástico está de moda. Los individuos no acaban de creérselo. Desde tiempos inmemoriales vivían en su pequeño *ghetto*, y ya se habían acostumbrado a la condescendencia o la ironía de los demás. Y he aquí que el *ghetto* ha sido invadido por los turistas, siendo admirado, fotografiado y comentado ... A partir de 1970 (pero desde 1965 ya existían signos palpables en este mismo sentido), el cine fantástico se ha metamorfoseado en apto para expresar toda clase de problemas actuales, con lo que su éxito va en aumento".

---

[338] FROMM, Erich, 1964, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, Fonde de Cultura Económica ; RODRIGUEZ SACRISTAN, Jaime, 1979, "La libertad según Fromm", en VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía*

[339] GUIOMARD, Jacques, e.a., 1975, "Le fantastique", en *L'Avant-scène*, Nos 160/61, citado en GIMFE RRER & ROTELLAR, op. cit., pp. 261-62

El género terrorífico en el cine como tal, por otra parte, se ha diversificado a lo largo de su desarrollo, especialmente en los últimos decenios, en diversos campos, que pasamos a resumir a continuación:

a) **El terror granguiñolesco**: Sobre todo en los films 'psicopatológicos', el cine ha bebido de las fuentes del *gran guiñol*. El principal precursor del granguiñol cinematográfico es Paul Leni, quien, en *The Cat and the Canary* ('El legado tenebroso', 1927), combina los efectos visuales, los trucos y los decorados expresionistas con escenas cómicas, todo ello en un ambiente de misterio sobrenatural. La especialidad alcanzaría su mejor momento con la decadencia de los monstruos de la Universal , así, tenemos *Les diaboliques* ('Las diabólicas', 1954), de H.G. Clouzot, cuya truculencia constituye un claro precedente de muchos films policíacos de la actualidad. También revisten características granguiñolescas películas como *Whatever Happened to Baby Jane* ('¿Qué fue de Baby Jane?'), o *The Legend of Lylah Clare* ('La leyenda de Lylah Clare', 1968), ambas de Robert Aldrich, así como los 'ghialli' italianos realizados por Mario Bava, y aún más los de Dario Argento. Dentro del cine español tenemos títulos como *La residencia* (1969), de Narciso Ibáñez Serrador, *La semana del asesino* (1971), de Eloy de la iglesia, etc.

b) **El terror intelectual**: El cine como gran desvelador de misterios ("*lo visible de lo invisible, y también la faz invisible de lo visible*"). Filmes de Luis Buñuel: *Tierra sin pan*, 1932), Joseph Losey: *The Servant* ('El sirviente', 1963), Kenji Mizoguchi: *Sanjo dayu* ('El intendente Sanjo', 1954) ; *Yokihi* ('La emperatriz Yang-kwei-fei', 1951), Federico Fellini: *Otto e mezzo* (Ocho y medio', 1962), Alain Resnais: *L'année dernier à Marienbad* ('El año pasado en Marienbad', 1961), Jean Cocteau: *Le sang d'un poète*, 1930, etc.

c) **La locura como elemento terrorífico:** "*Más que la potencialidad criminal del psi-cópata, lo que nos desazona es, por una parte, la desproporción entre su aparine-cia inofensiva y la brutalidad irrazonada de sus crímenes, y, por otra, lo que cualquier alteración psíquica encierra de inexplicable e inaprensible, de desafío y reto a la razón y a la sociedad que se dice racional*". Entran en esta clasificación muchas películas policíacas, especialmente en la actualidad. Como ejemplos clásicos podríamos citar a *Psicosis* (1961), de Alfred Hitchcock, y *The Boston Strangler* ('El estrangulador de Boston', 1968), de Richard Fleischer, entre otras.

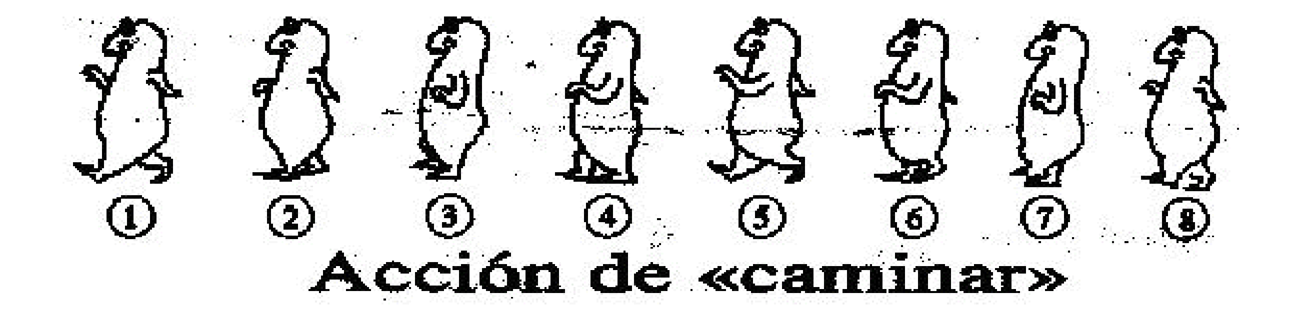
d) **Los laberintos de la memoria**: La moda del 'freudismo' dio nacimiento a este subgénero cuyo tema central es la amnesia. El título más célebre en este sentido es *Random Harvest* ('Niebla en el pasado', 1942), de Mervyn Le Roy. Más tarde, la modalidad fue abordada por otros realizadores ; así, tenemos, entre muchas otras, *Love Letters* ('Cartas a mi amada', 1945), de William Dieterle, o *Spellbound* ('Recuerda', 1945), de Alfred Hitchcock. Especialmente interesantes por su tratamiento de esta temática son la totalidad de los films de Alain Resnais, como *Hiroshima, mon amour* (1959), por ejemplo.

e) **Terror procedente del reino animal**: *L'alliance* ('La alianza', 1970), de Christian de Challonge, *The Birds* ('Los pájaros', 1961), de Alfred Hitchcock, *The Hound of the Baskervilles* ('El perro de Baskerville', 1959), de Terence Fisher, *Jaws* ('Tiburón' 1975), de Steven Spielberg, etc.

f) **Zombies y ritos necrofílicos**: *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur, *Night of the Living Dead* ('La noche de los muertos vivientes', 1968), de George A. Romero, *The Body Snatcher* ('El ladrón de cadáveres', 1948), de Robert Wise, etc.

g) **Mitologías grecolatinas y otras utopías**: *War-Gods of the Deep* ('La ciudad sumergida', 1965), de Jacques Tourneur, etc.

El incomparable embrujo de la persistencia retiniana



Cuando presenciamos maravillas como *Beauty and the Beast* ('La Bella y la Bestia', 1991), de la casa Disney, dirigida por Gary Trousdale y Kirk Wise, o productos mixturados igualmente impactantes como *Who Framed Roger Rabbt?* ('¿Quién engañó a Roger Rabbit?', 1988), de Robert Zemeckis, por ejemplo, no podemos dejar de pensar en los ordenadores y en técnicas sofisticadas de última hora. Siempre, en efecto, se sorprende uno al comprobar cómo esos magos del celuloide consiguen sumergirnos inexorablemente en un mundo de fantasía, haciéndonos olvidar por unos instantes que lo que estamos contemplando no son más que una serie de trazos proyectados en una pantalla. Y pensamos que tal efecto no se puede conseguir sin una tecnología avanzada. Sin embargo, resulta que el arte de los dibujos animados es tan antiguo como el propio cine, e incluso más antiguo todavía ; la tecnología inherente al género fue evolucionando desde los inicios, y muchas películas antiguas de dibujos sorprenden por su inusitada perfección técnica. Según Wollenberg, ya en la Antigüedad Clásica se realizaron numerosas experiencias encaminadas a crear la ilusión de movimiento por medios artificiales[340]. Por lo visto fue Claudio Ptolomeo (siglo I d. C.), astrónomo y físico de origen egipcio, más conocido por su Teoría Geocéntrica del sistema planetario, el primero en observar que el ojo humano conserva las impresiones visuales durante cierto tiempo. Antes de eso, hacia el 57 a. C., el poeta Lucrecio, en su 'De Rerum Natura', menciona unos dibujos que se trazaban sobre una hoja muy delgada y transparente de cuero y que con ayuda de un artilugio 'ad hoc' se movían tan rápidamente que conseguían producir la ilusión de un movimiento real. Incluso más tempranamente, unos 120 años a. C., Herón de Alejandría había –según se dice- construido aparatos que reproducían el salto de los delfines, el rayo y otros fenómenos móviles. Las primeras experiencias precinematográficas (taumátropo, estroboscopio, zoótropo, etc., precedidos por la 'linterna mágica' e innumera-

[340] WOLLENBERG, op. cit., pp. 17 ss.

bles inventos anteriores, utilizaban dibujos como materia prima ; sólo más tarde, con el desarrollo de la fotografía, se pasó a experimentar con seres vivos y con humanos.

Eso explica el hecho de que la primera película de animación propiamente dicha -*Fantasmagorie*, del francés Emile Cohl- se realizara tan pronto como 1908 ; fue rápidamente imitada por otros pioneros, como Windsor McKay, James Stuart Blackton, Julius Pinschewer, Earl Hudd, Emile Reynaud, etc., sin olvidar al español Segundo de Chomón, íntimo colaborador de Georges Méliés[341]. La base teórica del cine de animación es, evi- dentemente, la misma que la de cualquier otro género fílmico: el fenómeno conocido co- mo *persistencia retiniana*, combinada con el 'efecto estroboscópico' (*fenómeno 'phi'*). Nuestros ojos –según esta teoría- poseen una capacidad de retención que les permite ver una serie de fases de movimiento interrumpido como si fuese un movimiento continuado, con tal de que estén presentadas en el justo orden y con el intervalo de imágenes preciso (generalmente 24 imágenes por segundo, aunque las primeras filmaciones de los hermanos Lumière se lleva-ron a cabo a 16 imágenes por segundo). Actualmente, sin embargo, hay analistas que nie-gan que dichos fenómenos expliquen realmente la ilusión de movimiento[342]. Sea como sea, a la hora de realizar films de dibujos animados se plantean una serie de dificultades relacionadas con la continuidad que no suelen presentarse en las películas con actores. En dibujos animados hay que simular el movimiento de los personajes mediante trazos sobre el celuloide, y eso trae consigo que la unidad lingüística significativa en este tipo de films ya no sea el plano, sino el fotograma. El movimiento de 'caminar', por ejemplo, en una película de animación exige un mínimo de 8 dibujos distintos por cada dos pasos que dé un personaje [*véase*]. Un guión de este tipo, por tanto, debe apoyarse en un completísimo 'storyboard' que muestre en esquema cada detalle de la acción. Así, un proyecto de largometraje viene a re-querir algo así como 1.800 bocetos. El correspondiente equipo de dibujantes desarrollará cada personaje, y otro equipo proveerá a la historia narrada de los correspondientes fondos[343]. A todo esto se añadirán la música y los efectos de sonido. La banda sonora de una cinta de dibujos animados, al revés que en los films con actores, suele grabarse antes que otras fases del proceso de producción, y generalmente la imagen se supedita al sonido. La perfecta coordinación de ambos elementos en los dibujos animados y en el cine en general continúa denominándose

341 MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, "El cine de animación", en *Portal de la Educomunica ción*, Internet
342 MONTERO IRUZUBIETA, M. C., *Persistencia retiniana y nacimiento del cine*, Internet ; MARTÍN PASCUAL, Miguel Angel, *La persistencia retiniana y el fenómeno Phi como error en la explicación del movimiento aparente en cinematografía y televisión*, Universidad de Barcelona
343 PERISIC, Zoran, 1979, *Los dibujos animados. Una guía para aficionados*, Barcelona, Omega, pp. 13 ss., y TIETJENS, Ed., 1977, *Así de hacen películas de dibujos*, B<arcelona, Parramón

hoy en día 'mickey-mousing', en honor a los primeros cortos del ratón Mickey, de Walt Disney y Ub Iwerks, cuya aparición en las pantallas de todo el mundo tuvo lugar en *Plane Crazy*, de 1928[344].

El principal problema que se le presenta al animador es el de coordinar, en el movimiento de los personajes, el desplazamiento con el factor tiempo, con el fin de dotar a la acción fílmica del necesario ritmo narrativo. Esto requiere la realización de interminables pruebas a lápiz o carboncillo, que son filmadas una y otra vez hasta dar con el movimiento adecuado ; sólo en este momento es cuando los dibujos, junto con los fondos, son reproducidos, con su forma y color definitivos, en celdillas superpuestas de celulosa transparente para dar lugar a las respectivas secuencias de la película[345]. Las celdillas constituyen el sistema de animación más habitual, incluso en la actualidad ; la animación por ordenador, al fin y a la postre, no es más que una simulación digital de dicho sistema. Para crear la ilusión del movimiento por medios informáticos, una imagen se muestra en pantalla sustituyéndose rápidamente por una nueva imagen en un fotograma diferente. Esta técnica, como se ha visto, es idéntica a la manera en que se logra la ilusión de movimiento en las películas y en la televisión. Para las animaciones 3D, los objetos se modelan en la computadora y las figuras 3D se unen con un esqueleto virtual (huesos). Para crear una cara en 3D se modela el cuerpo, ojos, boca, etc. del personaje y posteriormente se animan con controladores de animación. Finalmente, se renderiza la animación. En personajes bípedos o cuadrúpedos, muchas partes del 'esqueleto' del personaje corresponden a los huesos reales. La animación con huesos también se utiliza para animar otras muchas cosas, tales como expresiones fa-ciales, un coche u otro objeto que se quiera dotar de movimiento. En contraste, otro tipo de animación más realista sería la 'captura de movimiento' (*stop-motion*), que requiere que un actor vista un traje especial provisto de sensores, siendo sus movimientos capturados por una computadora y posteriormente incorporados en el personaje.

Se puede decir que la historia moderna de los gráficos por ordenador empieza cuando Walt Disney Pictures decide respaldar un film sobre un hombre atrapado en un ordenador a principios de los años ochenta: *Tron* ('Tron', 1982), de Steven Lisberger. Ese mismo año se utilizaron ese mismo tipo de gráficos en la elaboración de escenas de combate espacial para *The Last Starfighter* ('Starfighter: la aventura comienza', 1984), de Nick Castle. Paralelamente, Lucasfilms Ltd. había creado su legendaria sección de efectos especiales Industrial

---

[344] COOK, op. cit., pg. 261
[345] PERISIC, op. cit., pp. 159 ss.

Light & Magic (ILM), y aunque en un principio no trabajaba con ordenadores, usó algunos gráficos por ordenador en *Return of the Jedi* ('El retorno del Jedi', 1982), de Richard Marquand. No obstante, la posterior difusión de los gráficos por ordenador empezó cuando esta misma empresa utilizó esta nueva tecnología para toda la secuencia del planeta Génesis en *Star Trek II. The Wrath of Khan* ('La ira de Khan', 1982), de Nicholas Meyer. A partir de aquí, muchos otros filmes introducirían escenas utilizando esta técnica de la mano de la misma ILM, como en *The Young Sherlock Holmes* ('El joven Sherlock Holmes', 1986), de Barry Levinson, o de otros estudios, de los que cabe resaltar a Walt Disney Pictures, que hizo un primer uso de gráficos por ordenador en algunos objetos del decorado para *The Great Mouse Detective* ('Basil, el ratón superdetective', 1986), de John Musker[346]. En 1986, Pixar se separó de Lucasfilm, y Steve Jobs se convirtió en uno de sus principales accionistas. Por su parte, y sin embargo, Lucasfilm siguió trabajando en la misma línea en filmes como *Willow* (1988), de Ron Howard, donde se utilizó magistralmente la técnica del *morphing*. En 1988, Pixar Animation Studios desarrolló el software *Renderman*, y un año más tarde produjo el cortometraje *Tin Toy*. El mismo software se utilizó en *The Abyss* (1989), de James Cameron, para crear la primera forma enteramente generada por ordenador, una especie de serpiente de agua marina extraterrestre, que marcó la tendencia de la siguiente era de efectos por ordenador que deslumbraron en filmes como *Terminator II. The Judgement Day* ('Terminator 2: El Juicio Final', 1991), también de James Cameron, o *The Lawnmover Man* ('El cortador de césped', 1992), de Brett Leonard. En 1991, Walt Disney Pictures y Pixar Animation Studios firmaron un acuerdo para hacer *Toy Story*, que acabó estrenándose en 1995, bajo la dirección de John Lasseter. Walt Disney Pictures ya había colaborado antes con Pixar Animation Studios utilizando, por ejemplo, su sistema *CAPS* (Computer Animation Production System), que coloreaba digitalmente las animaciones hechas a mano y que utilizó por primera vez en *The Rescuers Down Under* ('Los rescatadores en Cangurolandia', 1990), de Hendel Butoy y Mike Gabriel. En 1994, la ILM ganaba un Oscar por su trabajo en *Jurassic Park* ('Parque Jurásico', 1993), de Steven Spielberg. La técnica ya se utilizaba con propósitos de muy diversa índole, y seguiría utilizándose en *The Mask* ('La máscara',1994), de Chuck Russell, que representa una traducción a imagen real, en estética y espíritu, de la idiosincrasia de los dibujos animados, en especial de los ya clásicos de Tex Avery, en *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis, o en *Casper* (1995), de Brad Silberling, que presenta al primer personaje animado generado por ordenador que habla de forma sincronizada. Pero, sin duda, el film de animación que realmente marcó un hito en la historia de la cinematografía es el referido *Toy*

---

[346] DURAN CASTELLS, Jaume, VILLAGRASA FALIP, Sergi y FONSECA ESCUDERO, David, 2009, "Imágenes en la mente. Los referentes cinematográficos en la animación por ordenador", en *Sistemas, Ci bernética e Informática*, vol. 6, Nº 1, pg. 18

Story. Desde entonces, el binomio Pixar-Disney ha destacado sobradamente con otras muchas creaciones: principalmente *A Bug's Life* ('Bichos', 1998), de John Lasseter y Andrew Stanton, *Toy Story 2* (1999), de John Lasseter, Ash Brannon y Lee Unkrich, *Monsters, Inc.* (2001, estreno en 3D en 2012), de Pete Docter, David Silverman y Lee Unkrich, *Finding Nemo* ('Buscando a Nemo', 2003), de Andrew Stanton y Lee Unkrich, *The Incredibles* ('Los Increíbles', 2004), de Brad Bird, *Cars* ('Cars, una aventura sobre ruedas', 2006), del omnipresente John Lasseter y Joe Ranft, *Ratatouille* (2007), de Brad Bird y Jan Pinkava, etc. También otros estudios y compañías han producido largometrajes creados íntegramente por ordenador, destacando la PDI DreamWorks, por ejemplo, con *Shrek* (2001), de Andrew Adamson y Vicky Jenson, Blue Sky Studios - Twentieth Century Fox, con *Ice Age* (2002), de Chris Wedge y Carlos Saldanha, 2002), etc. A su vez, Walt Disney Pictures, al margen de Pixar Animation Studios, ha producido los largometrajes *Chicken Little* (2005), de Mark Dindal, *The Wild* (2006), de Steve 'Spaz' Williams, *Meet the Robinsons* (2007), de Stephen J. Anderson, y *Bolt* (2008), de Byron Howard y Chris Williams. Se puede, por otro lado, hacer una película de animación mediante infinidad de otros procedimientos aparte de los descritos: dibujos sobre un papel, sobre una pizarra, con figuras recortadas en cartulina, etc. Esta última técnica fue la utilizada inicialmente por el citado Emile Cohl, pero ya a partir de 1914[347] el inglés Earl Hudd introdujo las mencionadas celdillas de celulosa. Los años 20 y 30 del siglo XX presenciaron una verdadera eclosión de films de dibujos, tanto en EE.UU. como en Europa ; surgieron personajes entrañables que harían historia, como *Félix el Gato*, de Pat Sullivan, además de *Koko el Payaso*, *Popeye el Marino* y *Betty Boop*, todos ellos de Dave Fleischer[348]. Este boom cesó bruscamente a partir de la década de los 50, con el auge de la television ; los cortos de dibujos dejaron de formar parte habitual de la programación de las salas de cine y se fueron trasladando paulatinamente al nuevo medio de comunicación de masas. Simultánea y paradójicamente, este fenómeno ha venido acompañado por la mayor expansión del cine de animación en toda su historia, tanto en contenidos como en progreso tecnológico.

El caso Disney merece capítulo aparte. Ya de entrada es notorio el hecho de que éste, a pesar de haber muerto en 1966, continuara durante muchos años obsequiándonos anualmente con una de sus obras maestras de animación, de las cuales la anteriormente citada La Bella y la Bestia constituye una de las muestras más señeras. Eso no indica otra cosa que el hecho de que sus sucesores en la Walt Disney Productions continuaban en 1991 fieles al

[347] GÓMEZ, M.. *Los orígenes del cine de animación*, Interartive, Internet
[348] HAYWARD, op. cit., pg. 12

maestro y a sus directrices artísticas ; lamentablemente, no podemos decir lo mismo de realizaciones más recientes de esa productora, como *El rey león* o *Alladin*. La actividad cinematográfica de Disney comenzó en las postrimerías del cine mudo con una serie de cortos de animación: *Alice in Cartoonland* (1924-25). A ésta le sucedieron *Oswald, the Rabbit* (1927) y las aventuras de Mickey, inicialmente llamado 'Mortimer', quien tuvo el honor de protagonizar el primer film animado sonoro: *Steamboat Willie jr.* (1928). Esta pelí-cula disparó la popularidad de este personaje, que pronto se vio secunda- do por una extensa nómina de 'estrellas' de la animación, cada una con su propia serie de cortos: Minnie, Goofy, Donald, Pluto y otros muchos[349]. Disney abordó el cine sonoro con un objetivo similar al del resto de la cinematografía hollywoodense del momento: una versión muy peculiar de cine musical donde las notas son protagonistas y los dibujos se pliegan a sus compases ; se trata de la popular serie de *Silly Symphonies* (desde 1929)[350], que incluye el primer film rodado en el sistema Technicolor de tres tiras, *Flowers and Trees* (1932), así como el magistral mediometraje *Los tres cerditos* (1933). La culminación de este tendencia fue *Fantasía* (1940), una interesante incursión en el campo de la música clásica. De ese período es también el primer largometraje de Disney, y de la animación en general: la obra maestra indiscutible *Blanca Nieves y los 7 enanitos* (1938). A partir de ese momento los éxitos, tanto de crítica como de público, de este creador del 7º Arte han ido sucediéndose ininterrumpidamente[351]. Sobre Disney, también conocido como 'mago de Burbank', se ha dicho de todo. Su peculiar estilo de abordar el cine de animación ha sido objeto de las más severas críticas. 'Fantasía', por ejemplo, donde se conseguía crear un *efecto estereofónico* muy apreciable quince años antes de que éste fuera utilizado normalmente en el cine, se ganó, sin embargo, el resenti-miento de los defensores a ultranza de la 'sacralidad' de la música clásica. Pero Ben Shard-steen, director de la cinta, no pretendía en absoluto contaminar los discursos musicales de artistas ilustres ; sólo quería realizar una incursión interpretativa dibujada en la pura fantasía, una ingeniosa interpretación gráfica de algunas célebres partituras, no exenta de cierta mali-cia. En 1999, y a instancias de Roy Edward Disney, sobrino del 'Mago', se estreno una secuela dirigida por varios realizadores, uno por pieza musical (v.gr., James Algar, Gaëtan Brizzi, Paul Brizzi, Hendel Butoy, Francis Glebas, Eric Goldberg, Don Hahn y Pixote Hun): 'Fantasía 2000'. El mismo productor propició en 2003 la culminación, bajo la dirección de Dominique Monfery, de un proyecto de animación iniciado por Disney en 1945-46 con la colaboración en el guión de Salvador Dalí: el cortometraje surrealista (y muy 'daliniano') *Destino*.

[349] COOK, op. cit., pp. 247 ss.
[350] Más o menos contemporánea de *Merry Melodies*, de Tex Avery. [N. A.]
[351] COOK, op. cit., pp. 260-61

El estilo Disney, por otra parte, se ha convertido con el paso de los años en el paradigma del dibujo animado contra el que al cabo del tiempo siempre deben enfrentarse to- dos los presuntos innovadores del género. De éstos constituyen una muestra los miembros de la UPA (United Productions of America), un grupo de discípulos de Disney que abando-naron su oductora por problemas sindicales, como Walter Lang, creador del Pájaro Loco, por ejemplo. Sin embargo, ya el propio diseñador de este 'estilo' se lo cuestionó en diversas ocasiones, como lo demuestran en la propia 'Fantasía', *The Reluctant Dragon* (1941) o *Los 3 caballeros* (1945), primer intento de combinar personajes de carne y hueso con dibujos ani-mados. El secreto de la superioridad técnica de las películas de la Disney Productions radica posiblemente en algo que los demás realizadores de filmes animados apenas han tenido en cuenta: el diseño cuasi-humano de los personajes y la narración ci- nematográfica en sí. Estos films están planificados como si de una película tradicional con actores de carne y hueso se tratara ; en ellos asistimos a encuadres y movimientos de cámara tomados de otros géneros cinematográficos: trávellings, grúas, planos-secuencia … En 'La Bella y la Bestia', por ejemplo, presenciamos una escena de persecución por el bosque que recuerda el más añejo estilo de las cintas de terror de la Hammer Film, y la protagonista, por los encuadres que se utilizan, nos evoca en ocasiones a Escarlata O'Hara. Si a esto le añadimos una depurada técnica narrativa de 'salvación en el último minuto', como en casi todas las películas clásicas desde Griffith, comprenderemos, al menos en parte, en qué estriba ese *toque Disney* que ha cautivado a los espectadores de todo el mundo desde hace cerca de un siglo. Se conservan, por otro lado, los apuntes del año 1941 para un libro que el gran cineasta soviético Serguei Eisenstein pensaba escribir sobre el cine de Disney. En ellos el realizador habla de la sensación 'plasmática' que le producían las primeras animaciones del Mago de Burbank; así dice: "*Sólo la idea ... inherente a una película de dibujos animados trae consigo la objetivación del método del animismo ... Por tanto, lo que Disney hace se conecta con uno de los aspectos más profundos de la psique humana*". Disney, para Eisenstein, representa "… *La vuelta completa a un mundo de libertad total ... liberado de la necesidad de extinción primordial alguna*"[352]. La maestría y la profundidad de sus trabajos le resultaban, en suma, abrumadores al gran cineasta, quien comentó: "*En ocasiones siento miedo al ver sus películas. Me asusta la absoluta perfección de lo que hace. Este hombre no sólo parece conocer la magia de los medios técnicos, sino también los secretos más profundos de la mente humana: imágenes, sentimientos e ideas. Algo similar debieron ser los sermones de San Francisco de Asís*".

[352] CHRISTIE, Ian, 2005, "Rediscovering Eisenstein", en TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian (ed.), 2005, *Eisenstein Redicovered*, New York, Routledge, pg. 24

La ideología de Walt Disney, tal como se hace patente en sus películas, se basa sobre todo en la defensa de los valores del *american way of life*, en los que creía firme- mente. El enfoque neocolonialista subyacente en algunos de sus filmes ha sido puesta de relieve, entre otros, por Ariel Dorfman y Armand Mattelart, en su conocido ensayo 'Para leer el Pato Donald', basado más que nada en el análisis de 'comic-books' con personajes de Disney[353]. Por otro lado, se sabe que Disney fue uno de los pocos empresarios cinematográficos que recibieron abiertamente a la cineasta alemana Leni Riefenstahl con ocasión de la visita de la misma a Hollywood en 1938 buscando trabajo como actriz en los estudios, y la mayor parte de la industria le cerró sus puertas a causa de sus presuntas relaciones con Adolf Hitler[354]. En cualquier caso, si Disney tuvo alguna vez simpatías por los regímenes fascistas, las desechó en cuanto su país entró en guerra contra el Eje. Durante el conflicto bélico colaboró realizando varios filmes de propaganda, entre los cuales destaca el cortometraje *Der Fürer's Face*, en el cual aparecen caricaturizados Hitler, Mussolini e Hiro- hito y que termina con una auténtica oda a las virtudes de la democracia. Disney ha sido tilda- do también a veces de antisemita, argumentando que los judíos aparecen como personajes es- téreotipados y malévolos en algunos cortometrajes de la década de 1930, particularmente en *Los tres cerditos* (1933: La secuencia en cuestión de esta película fue desechada a causa de las críticas que recibió por parte de la comunidad judía de Hollywood). Lo que sí está fuera de toda duda es que Disney fue un ferviente anticomunista ; según su declaración ante el Comité de Actividades Antiamericanas, creía firmemente que el comunismo suponía una seria amenaza contra el modo de vida estadounidense. No se ha podido, por otro lado, probar que militara en ningún partido político concreto. Durante los años 50, sin embargo, apoyó económicamente al Partido Republicano. En su juventud, por otra parte, Disney formó parte de una organización de tipo francmasónico llamada Orden De Molay. Según su propio testimonio, la pertenencia a este grupo –en el que llegó a alcanzar, por lo visto, el Grado 33- tuvo un papel muy importante en su formación. Tal vez se debe a dicha afiliación que Disney se inspirara con cierta frecuencia en textos de simbología masónica para sus películas de dibujos animados, por ejemplo, *El aprendiz de brujo* está basado en el poema homónimo de Johann Wolfgang von Goethe, también masón, y *Pinocho*, en el cuento original de un conocido masón del siglo XIX, Carlo Collodi (Lorenzini en realidad), inspirado a su vez en la ideología liberal y masónica del ya citado político italiano de dicho siglo Giuseppe Mazzini.

[353] DORFMAN, Ariel, y MATTELART, Armand, 1971, *Para leer el Pato Donald*, México, Siglo XXI 374 SARMIENTO, G., *Dorfman y Mattelart, lectores del Pato Donald*, Internet
[354] ADAMS, Cecil, *Was Disney a Fascist?, T*he Straight Dope, Internet

La música cinematográfica

La propia historia de la música en la modernidad nos relata numerosas instancias de vinculaciones entre este género artístico y otros géneros (tal como éstos quedaron definidos por la Ilustración), que, de algún modo, ponen de manifiesto una disposición del sujeto artístico a considerar la música más allá de los límites epistemológicos y formales impuestos por el pensamiento moderno. No hay más que recorrer el desarrollo de las formas cantadas –desde la canción de cámara hasta la ópera–, la música para ballet –particularmente a partir de finales del siglo XIX y comienzos del XX– y, especialmente, las numerosas formas de articulación musical en cine y las artes escénicas para comprender esta tendencia. En las últimas décadas, este rumbo se marcó mucho más profundamente con expresiones artísticas en las que los discursos sonoros son concebídos de acuerdo con principios visuales, cinéticos, táctiles, kinéticos, entre otros, muchos de ellos consustanciados con formas contemporáneas de producción plástica, literaria, de danza, etcétera. No obstante, los discursos académicos acerca de este tipo de producciones musicales, basados en la concepción iluminista de Bellas Artes, siguen en general marcando la frontera entre lo musical y lo extramusical en términos de una delimitación de los campos perceptuales (lo sonoro, lo visual, etcétera) y de las características físicas de las señales producidas (el sonido, sus rasgos acústicos y su articulación discursiva). Así, la musicología tradicional, centrada en la noción de autonomía de la obra musical, tiende a considerar aquellos fenómenos estéticos como atravesando los límites entre disciplinas artísticas, más que como extendiéndolos[355]. Por otra parte, al contrario de lo que puedan decir la mayor parte de las teorías sobre estética musical, la música, en opinión de Ramón Valls Gorina y Joan Padrol[356], no es otra cosa que un "*... arte aplicado, que con Bach y luego con el clasicismo y el romanticismo se liberó de servidumbres funcionales y logró una autonomía estética y expresiva*". A pesar de esa circunstancia, la mayor parte de la producción musical sigue estando destinada, según estos autores, a cumplir una función accesoria que consiste en acompañar a una acción complementaria "*.. que se desarrolla ante un público, que se alinea y ordena en filas frente a un escenario* [música incidental, ópera, ballet, opereta, Singspiel, zarzuela y revista] *o frente a una pantalla* [cine] *dispuesta para recibir las imágenes 'móviles' que se han de proyectar en ella*". Entre la mú-

---

355 SHIFRES, F., 2012, "Más allá de lo sonoro: La música, sus límites y vinculaciones desde una lectura psicológica", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, Nº 2, Bogotá, pp. 6-7
356 VALLS GORINA, Ramón, y PADROL, Joan, 1990, *Música y Cine*, Barcelona, Ultramar, pp. 22-25

sica teatral y la cinematográfica existen, según ellos, evidentes similitudes funcionales y técnicas, y por lo general se puede hablar de dos tipos de manifestaciones musicales en am-bos contextos:

a) Musica consustancial a la escena (teatro) o a la secuencia (cine), cuando el texto exige la presencia de música

b) Música para la escena o la secuencia, como complemento de la misma.

Valls & Padrol sintetizan como sigue su punto de vista, circunscribiéndose al aspecto cinematográfico de esta cuestión:

> "En resumen, puede concluirse que la música cinematográfica ocupa en las coordenadas de la creación musical una situación muy concreta y particular por su función y a la vez insólita por su novedad. Por su cometido, se encuadra de pleno en el área de la música utilitaria ; dentro de ésta, pertenece al epígrafe de la que se vincula a una acción escénica en la que se desarrolla como una rama especial ... desgajada de la música para el teatro, de la que se diferencia por su integración *ad aeternum* a los valores artísticos expresivos y ambientales que forman el complejo cinematográfico y en definitiva la película como entidad artística, suma de todos sus componentes expresivos (dirección, fotografía, decoración, escenario, música, etc.)".

Por otra parte, Herminia Arredondo y Francisco J. García Huelva se preguntan a este respecto[357]: ¿Cómo es posible que se tenga esta idea de la música en el cine, de la relación entre la imagen sonora y la visual, cuando los conceptos de objeto sonoro, paisaje sonoro, ruido y silencio como materia musical, medio ambiente sónico, música concreta y electrónica ..., inundan nuestra manera de hacer y concebir la música y son ampliamente conocidos desde finales de los sesenta a través de las publicaciones de Pierre Schaeffer y de la obra pedagógica de R. Murray Schafer, entre otros? Este último autor -acuñador del término 'esquizofonía' (separación de un sonido de su fuente, o la enfermedad causada por esta división)- afirma[358]: "*En el transcurso del siglo XX, todas las definiciones conven-cionales de la música han sido refutadas por las abundantes actividades de los músicos mismos*". En otro lugar observa: "*Hemos dividido al sonido del generador del sonido. [...] Los sonidos se han arrancado de sus fuentes naturales y se les dio una existencia indepen-diente y amplificada. [...] El sonido vocal, por ejemplo, ya no está más atado a un agujero en la cara, sino que ahora*

[357] ARREDONDO, H., y GARCÍA HUELVA, Fr., 1998, "Los sonidos del cine", en *Comunicar*, Nº 11, pp. 102-03

[358] SCHAEFFER, Pierre, 2003, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza ; SHAFER, R. Murray, 1969, *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*, Bue-nos Aires, Ricordi

es libre de aparecerse de cualquier parte en el paisaje sonoro". Se refiere a la amplia utilización de los instrumentos de percusión, la introducción de proce-dimientos aleatorios, la apertura de las composiciones y salas de concierto a los sonidos ex-teriores a las mismas, la música concreta utilizando la cinta magnetofónica, o la música electrónica. Toda esta amplia oferta, cualquier cosa que suene, el nuevo paisaje sonoro de la vida contemporánea, el universo sonoro ... conforman el nuevo *soundscape*, determinan la nueva orquesta y los nuevos músicos así como la tarea de los educadores musicales. Si oímos y hacemos música en nuestra cotidianidad recurriendo no sólo a los instrumentos y sonidos supuestamente habituales, sino que trabajamos con variados objetos sonoros, cons-truyendo con sonidos, ruidos y silencio, nuestra postura ante la música en el cine implicaría la asunción de estas mismas propuestas que ampliamente rebasan aquella mirada sesgada. Mientras, el cine llamado clásico, concebido como arte fundamentalmente visual enriquecido con el sonido, la palabra y la música, ha cedido ante un cine moderno que implica un nuevo uso de lo parlante, de lo sonoro y de lo musical, una dimensión original de la palabra oída: "… *ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audiovisual*"[359]. En opinión de Amparo Porta, el cine ha sido el generador del resto de espacios audiovisuales. A través de él, tanto la industria discográfica como la publicitaria, la de la propaganda y los grandes espacios televisivos, han aprendido a sincronizar emociones y deseos, espacio y tiempo, creando una fusión de distintos lenguajes que resulta algo más que la suma de todos ellos[360]: "*La música en el cine crea el motor afectivo de la historia, siempre va detrás de la imagen, pero de forma paradójica actúa de cómplice del espectador anticipándole la ten- sión creada. La música en el film es la que más sabe de la historia en un momento deter- minado, y así se lo va diciendo al oído al espectador*".

El conocido compositor norteamericano Aaron Copland recibió en 1949 el Oscar a la Mejor Música Original por la banda sonora de *The Heiress* ('La heredera', 1949), de William Wyler. Dicho director se marcó un tanto al conseguir que Copland se ocupase de la misma. El referido músico había llevado a cabo ya un trabajo memorable para películas tales como *Our Town* ('Sinfonía de la vida', 1940), de Sam Wood, o *Of Mice and Men* ('La fuerza bruta', 1939) y *North Star* (1943), ambas de Lewis Milestone, pero se había ganado una reputación de 'rojo' por su trabajo en esta última (pese a que –curiosamente- a su director, cineasta norteamericano de origen ucraniano, no se le recriminó en absoluto por realizarla. El

359 DELEUZE, Gilles, 1987, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*,Barcelona, Paidós, pg. 320
360 PORTA, Amparo*, Cine, música y aprendizaje significativo*, Internet

Comité de Actividades Antiamericanas lo dejó, por lo visto, totalmente en paz)[361], pero Wyler tuvo que discutir intensamente con los ejecutivos de la Paramount para que autorizasen a Copland a componer la música de ‘La heredera’ en el clima de sospechas (*caza de brujas*) que se respiraba en 1949. Por otro lado, muchas escenas de ese film, como comenta Roy M. Prendergast[362], “*... dependen poderosamente de la música para conseguir su efecto dramático”.* Por ejemplo, al percatarse Catherine de que su novio Morris la ha abandonado, la música interviene cuando el diálogo de ésta con su tía termina:



The Heiress (Aaron Copland)

> “Los primeros cinco compases constituyen una variación sobre un material temático utilizado con anterioridad. A lo largo de los mismos la pantalla muestra a la tía y a la muchacha sentadas e inmóviles, contemplativas. El *basso ostinato* (Do #) tiene la misma cualidad estática que la imagen. Sin embargo, a partir del compás 6 pone en funcionamiento un recurso que los compositores de escena han utilizado a

[361] RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando, 2013, *Mervyn LeRoy y Lewis Milestone: cine de variedades vs. cine con mensaje*, Amazon-Kindle

[362] PRENDERGAST, Roy M., 1992, Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films, New York, W.W. Norton & Cº, pp. 89 ss.

> menudo para resolver diversos tipos de situaciones psicológicas: la línea del bajo recuerda una 'passacaglia', y la música se eleva hasta alcanzar el clímax en un *fortissimo* (compases 6-20), punto en el cual la heroína se derrumba por completo y comienza a sollozar".

Tal utilización de la 'passacaglia' [tema con variaciones] como recurso para sugerir un estado psicológico de percepción de lo inevitable ha sido llevada a efecto con frecuencia, como constata Prendergast, por compositores del pasado ; recuérdese, por ejemplo el 'Lamento de Dido' de la ópera de Henry Purcell *Dido y Eneas* (1689), o bien el 'Crucifixus' de la *Misa en Si Menor* de Johann Sebastian Bach. Por otro lado, el bajo tipo 'passacaglia' le sirve asimismo a Copland en este caso para proveer las necesarias disonancias en los compases 6 al 12. Si esta música se interpreta prescindiendo del bajo, parece sumamente heroica y diatónica, lo cual sería totalmente inapropiado para esta escena ; sin embargo, añadiendo el bajo se comunica perfectamente la sensación de un dolor psíquico insoportable que explota finalmente en sollozos. La secuencia concluye con ambas mujeres sentadas una cerca de la otra y la música fundiendose poco a poco. Porta corrobora:

> "Esta técnica, utilizada de forma preferente por el cine, tiene carácter adaptativo. Podríamos decir que, de todas las formas musicales, es la que de forma más sencilla admite seguir o anticiparse a la imagen. La variación es la encargada de proporcionar al cine dos de sus elementos básicos: en primer lugar ayuda a crear el sentido de unidad de la historia, porque se hace cotidiana para el espectador y forma parte de la trama al igual que los personajes o los espacios escenográficos más habituales. Sin embargo, su capacidad de ser modificada manteniendo sus características básicas, hace que anticipe o cree las consecuencias de la acción dramática, en la medida en que se disfraza según la naturaleza emocional de la historia. Esto ocurre, al menos, en las películas de corte tradicional, que proporcionan de esta manera una lectura al espectador mucho más rápida, convergente y menos reflexiva que el resto de los lenguajes incorporados como son la imagen y la palabra. A veces, cuando éstas todavía no indican nada, una variación del tema de la música de la película, es suficiente para crear la expectativa".

En una secuencia anterior la música de Copland desempeña otra función dramática diferente: la de añadir una nueva dimensión a los elementos que ya están presentes. El padre de Catherine llama a su hija y a la criada para informarles de que se encuentra enfermo. Cuando esta última se ha marchado, se entabla una discusión entre padre e hija, en el curso de la cual éste le asegura a ella que le ha hecho un gran favor haciéndola romper su compromiso con un trepador miserable, pero Catherine no está de acuerdo con este planteamiento, desarrollándose el siguiente diálogo:

Catherine.- *Me has engañado. Has creído que un hombre guapo e inteligente se aburriría tanto conmigo como tú ...*

Doctor.- *Morris no te quería ...*

Catherine.- *Ahora lo sé, gracias a ti.*

Doctor.- *Mejor saberlo ahora que dentro de veinte años.*

Catherine.- *¿Por qué? He vivido contigo durante veinte años hasta descubrir que <u>tú</u> no me quieres. No creo que Morris me hubiese hecho más daño o me hubiese hecho pasar más hambre a cambio de mi afecto que <u>tú</u>. Y dado que <u>tú</u> no has podido quererme, podías haber permitido que otra persona lo intentase.*



> “La función que desempeña aquí la música es expresar la angustia experimentada por el doctor al constatar que su hija le odia. ... Mientras la escena va progresando, Copland acentúa hábilmente el diálogo con algo así como una puntua- ción musical. El padre de Catherine afirma: ‘*Algún día encontrarás a un hombre honesto y decente. Tienes muchas buenas cualidades ...*‘. ‘*¡Y hasta treinta mil ca- da año!*”, le interrumpe Catherine después sonar el Sol# del compás 5. El padre continúa con su argumento: ‘*Sabes que es un canalla*’. Inmediatamente después de escucharse un nuevo Sol# en el compás 9 Catherine le espeta directa-mente a la cara: ‘*Yo le quiero, ¿tanto te humilla eso?*”.

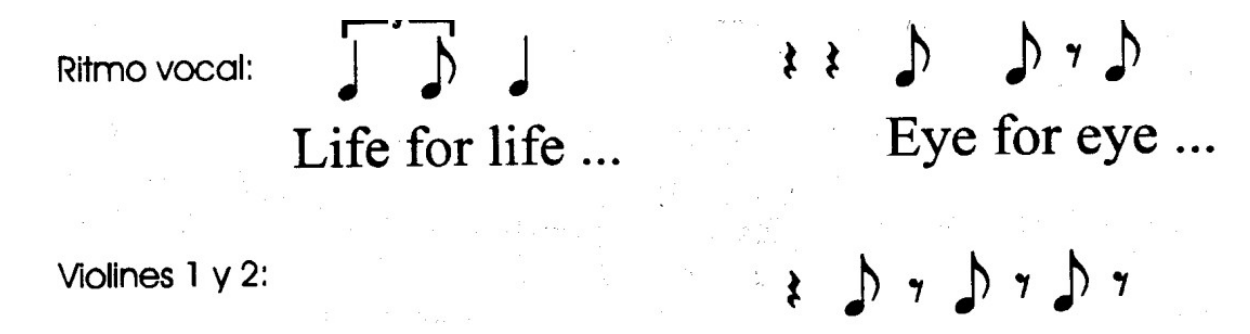
Se trata de un tratamiento musical del diálogo a modo de *recitativo*, una práctica bastante común en el cine, por otra parte. El tema que se escucha durante los títulos de crédito de ‘La heredera’, por otro lado, no es original de Copland, sino que se trata de una adaptación de la conocida arieta francesa ‘Plaisir d’Amour’, compuesta por Johann Paul Aegidius Schwartzendorf (*Jean-Paul Égide Martini*, 1741-1816), más conocido como ‘Martini il tedesco’, un compositor de origen alemán que desarrolló la mayor parte de su actividad en París. Esta música –aún siendo bellísima- contrasta vivamente, en opinión de Prendergast, con la de Copland que se escucha en el resto de la película ; al parecer se trata de una im--posición de la productora, como informa el crítico musical norteamericano Lawrence Morton[363]: “*He escuchado privadamente una grabación de la música para los títulos de crédito de ‘La heredera’ que compuso Copland. No es, desde luego, tan hermosa como su substituta, pero ciertamente mucho más relevante para la película que produjo Wyler*”. En *Will Penny* (‘El más valiente entre mil’, 1968) Raksin trata el diálogo en forma operática, a la manera de *recitativo*, tal como lo describe Prendergast[364]:

> “Las pequeñas equis situadas por encima de cada pentagrama indican las marcas que han de hacerse en la banda guía de cara a la postsincronización. Notese que Raksin ha escrito el diálogo que pronuncia Preacher Quint exactamente donde aparece en relación con dichas marcas. El diálogo comienza en el compás 7 con la invocación de Preacher Quint: “*Recuerda la ira del Señor*”. La musica desaparece cuando hay alguna frase ; esto limpia el diálogo sin que el técnico de mezclas tenga que bajar el nivel de la música para mezclarla con la banda de diálogos. Los espacios de tiempo que existen entre las frases de Quint son rellenados con una música declamatoria. Nótese, igualmente, cómo Raksin especifica claramente el ritmo en el que han de pronunciarse las expresiones “*vida por vida*” y “*ojo por ojo”* en los compases 11 y 12: La importancia de esta magistral preocupación por los detalles se puede comprobar especialmente en el compás 12, donde las cuerdas tocan una figura en ‘pizzicato’, cuya tercera nota (Re *b*) llena un espacio de corchea en el diálogo”.

---

[363] MORTON, Lawrence, 1946, “On the Hollywood Front”, en *Modern Music*, vol. 23, Nº 4

[364] PRENDERGAST, op. cit., pg. 221



Como subraya Rafael Núñez Ramos, el uso abundante de la música en el cine constituye el indicio más evidente de que persigue los efectos estéticos del ritmo, aunque frecuentemente no trate sino de simularlos. Esto último es lo que ocurre cuando la música acompaña a la acción o anuncia cierto tipo de acontecimientos, puesto que sigue fielmente el movimiento narrativo, el curso de las acciones, su funcionalidad es a menúdo enfática y redundante, como cuando al final de *Casablanca* ('Casablanca', 1942), de Michael Curtiz, la música de Max Steiner subraya melodramáticamente la despedida de Rick y Elsa, ya de por sí bastante melodramática: "*No remueve los átomos de la imagen, sino que los dobla o comenta innecesariamente*". Para no caer en la prosa vagamente poetizante, la música debe marcar su propio camino que, por no tener significado propio, puede actuar, transformando, enriqueciendo (pues es claro que el sentido inmediato no se pierde) el de las imágenes: un ejemplo es el de la película de Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract* ('El contrato del dibujante', 1982) donde en la banda sonora de Michael Nyman se suceden las confluencias y bifurcaciones entre los dos planos[365]:

> "El papel rítmico de la música en el filme se reconoce en la índole de los demás elementos con los que entra en correlación y en el carácter sintagmático, lineal, y no paradigmático, de la misma; relación sintagmática, pues el ritmo es sucesión de estímulos que se evocan mutuamente, y no acumulación, y, consiguientemente, relación con elementos de su misma índole sensorial (música antecedente o consiguiente, silencio o voz humana), o de índole homóloga (efectos visuales, movimientos de cámara, juegos de luces: recuérdese la música visual). Frecuentemente la música interviene para cubrir espacios vacíos, para mantener la impresión de movimiento continuo que el ritmo necesita en situaciones en que el tiempo se detiene, como ocurre en las pausas descriptivas: puede observarse, por ejemplo, la diferencia de tratamiento que tienen los planos descriptivos, en que toda expectativa de acción ha quedado suspendida, que parecen pedir acompañamiento musical, frente a aquellos en que se detiene el movimiento de un personaje, pero se conserva la expectativa de acción, a los que conviene más el silencio".

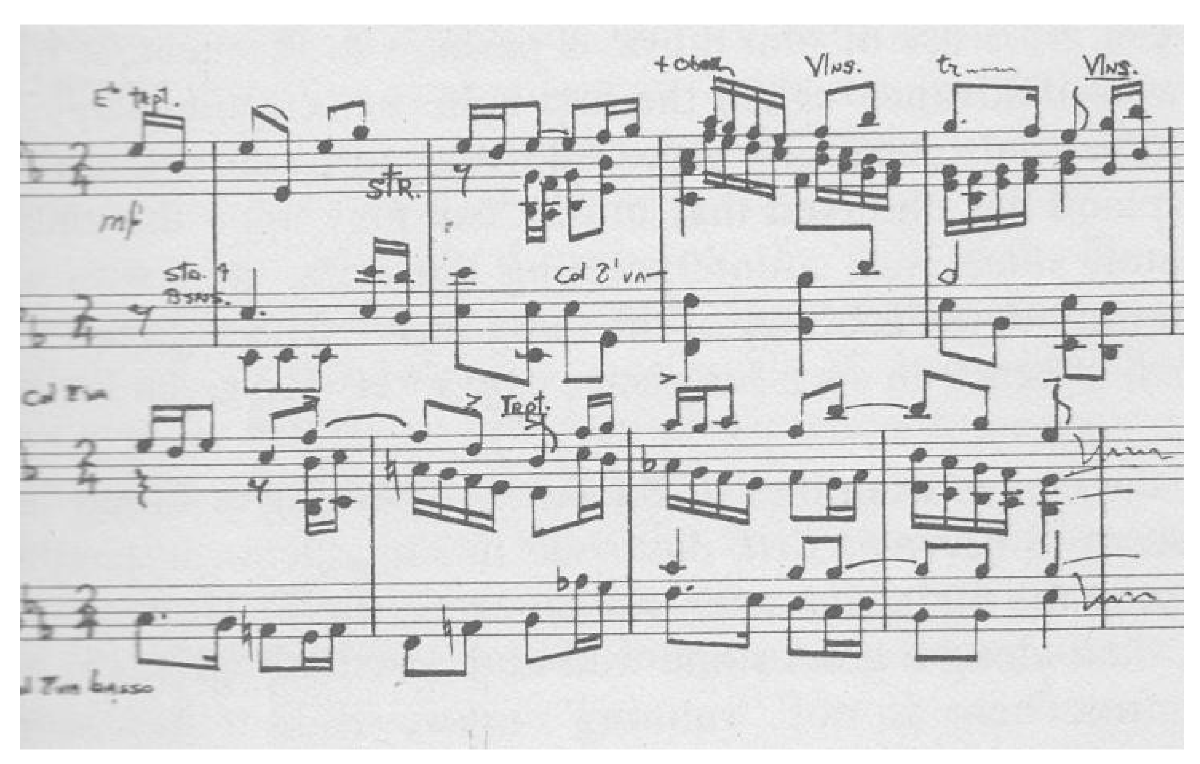
---

[365] NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *El ritmo en la literatura y el cine*, Internet

El citado Copland adjudica las siguientes funciones a la música en las películas[366]:

“*La música puede crear una atmósfera más convincente de tiempo y lugar*”.

Se refiere aqui Copland al llamado color local que la música puede contribuir a plasmar en un film, ya sea incluyendo materiales folklóricos específicos, por ejemplo, las melodías marineras que hace sonar Adolph Deutsch en *Action in the North Atlantic* (*1943*), de Lloyd Bacon, o los cánticos callejeros de que hace uso Alfred Newman en *A Tree grows in Brooklyn* (‘Lazos humanos’, *USA, 1945*), la *opera prima* de Elia Kazan, ya utilizando recursos colorísticos de composición (aplicar la escala penta-tónica para sugerir ambientes orientales, por ejemplo), o parodiando los estilos musicales del pasado ; así, Hugo Friedhofer compone una partitura estilo *concerto grosso* para *The Bishop’s Wife* (‘La mujer del obispo’, *USA, 1947*), de Henry Koster, y David Raksin imita a Händel en *Forever Amber* (‘Ambiciosa’, *USA, 1947*), de Otto Preminger.



Forever Amber (David Raksin)

“*La música pude usarse para subrayar o sugerir rasgos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las implicaciones previstas de una situación*”.

[366] PRENDERGAST, op. cit., pp. 213 ss.

Así, por ejemplo, en la secuencia final de *Force of Evil* (*USA, 1949*), *opera prima* de Abraham Polonski, la música de Raksin describe la escena desde un punto de vista más emocional que fisico ; el personaje interpretado por John Garfield está corriendo en busca del cadáver de su hermano, pero la música lo que refleja es la quietud psicológica que el personaje experimenta en esos momentos.

"*La música puede servir como una especie de fondo de relleno neutral*".

Es el caso de la partitura de Hugo Friedhofer para *Broken Arrow* („Flecha rota", *USA, 1950*), de Delmer Daves, o la de David Raksin para *Will Penny* ('El más valiente entre mil', *USA, 1968*), de Tom Gries. En esta última, según afirma Prendergast, el compositor trata el diálogo, como hemos visto, a modo de *recitativo*: la música rellena explicitamente los espacios en blanco entre frase y frase del texto y vuelve a refugiarse en el fondo al comenzar cada línea, lo mismo que ocurre en *High Noon* ('Solo ante el peligro', *USA, 1952*), de Fred Zinneman, con banda sonora de Dimitri Tiomkin.

"*La música puede contribuir a crear un sentido de continuidad en una pelicula*".

La banda sonora es capaz, en efecto, de unificar de forma más o menos sólida los distintos elementos que componen el montaje de una secuencia, a menudo sujetos a un equilibrio precario en su ausencia. Incluso puede llegar en ocasiones a conseguir la continuidad de un fihn en su conjunto. Es a lo que se refiere Jean Mitry cuando define a la música filmica como "*... medida capaz de justificar el ritmo y las cadencias*"[367].

"*La música puede proporcionar el engranaje requerido para la estructuración teatral de una escena, redondeándola con un sentido de finalidad*.

Es el caso de la partitura de Hugo Friedhofer para *Broken Arrow* ('Flecha rota', 1950), de Delmer Daves, así como la de *High Noon* ('Solo ante el peligro', 1952), de Fred Zinneman, con banda sonora de Dimitri Tiomkin. Prendergast refiere a este respecto la siguiente anécdota en relación con el rodaje de *Lifeboat* ('Náufragos', *USA, 1943*), de Alfred Hitchcock:

[367] MITRY, op. cit., pg. 136

> "La razón de que algunas películas no tengan música es generalmente que el productor o el director no la quisieron poner. Ellos entienden la música en relación con el realismo. A menudo suelen preguntar: "*¿De dónde viene la música?*". Al oír a Hitchcock inquirir: "*¿De dónde se supone que viene la música en medio del océano?*", el compositor David Raksin replicó: "*Pregunten al Sr. Hitchcock de dónde vienen las cámaras*"[368].

Edgar Morin, por su parte, comenta compartiendo este punto de vista[369]: "*¿Qué hay más irreal que esos ritmos y melodías siempre presentes, en la ciudad y en el campo, en el mar y en la tierra, en la intimidad y en medio de la muchedumbre?*"

"*La música puede contribuir a crear un sentido de continuidad en una pelicula*".

"*La música puede proporcionar el engranaje requerido para la estructuración teatral de una escena, redondeándola con un sentido de finalidad*".

En opinión de Siegfried Kracauer, aparte de la ya comentada función de la música fílmica como *comentario paralelo* o como *contrapunto* de la imagen cinematográfica, ésta puede manifestarse igualmente de otras formas[370]:

a) Música como espectáculo en sí mismo:
   - Usos problemáticos (audición directa de fragmentos musicales de la tradición clásica o popular)
   - Usos cinemáticos (o más propiamente fílmicos)
   - Comedia musical
   - Integración de la música en la acción -v.gr., la cantata que se interpreta en la secuencia final de la segunda versión de *The Man who knew too much* ('El hombre que sabía demasiado', 1956), de Alfred Hitchcock-.
b) Música como núcleo de una película
c) Música visualizada, -v.gr., la mencionada *Fantasia* ('Fantasía', 1950), de Ben Shardsteen/Walt Disney-.

[368] Distintas fuentes atribuyen esta ingeniosa salida a un técnico de sonido, al actor Lionel Barrymore o a alguien implicado en el departamente de música del estudio ; las investigaciones de Prendergast, sin embargo, constatan que fue el propio Raksin quien profirió la frase. [PRENDERGAST, op. cit., pp. 222-23]
[369] MORIN, op. cit, pg. 95
[370] KRACAUER, op. cit., pp. 184 ss.

d) Interpretaciones operísticas propiamente dichas (para Kracauer, al igual que para muchos otros autores, tales adaptaciones únicamente traen consigo un indeseado choque entre dos géneros artísticos totalmente diferentes, con un resultado sin duda perjudicial para ambos).

Las funciones de la música fílmica vienen a ser las siguientes[371]:

a) *Invisibilidad*: El aparato tecnológico de la música cinematográfica extradiegética no debe ser visible.

b) *Inaudibilidad*: La música no se debe escuchar conscientemente. Debe de estar subordinada a un diálogo, a la imagen, etc., es decir, al vehículo primario de la narración.

c) *Destacar emociones*: La música de una banda sonora puede subrayar determinadas sensaciones y emociones que se sugieren en la narración, pero antes que nada debe significar las emociones en sí misma.

d) *Suministrar pistas narrativas*:

   - Referencial/narrativas: La música suministra pistas referenciales y narrativas, indicando puntos de vista, proporcionando demarcaciones formales y estableciendo localizaciones y personajes.

   - Connotativas: La música interpreta e ilustra momentos de la narración.

e) *Continuidad:* La música provee continuidad formal y rítmica entre planos, en transiciones entre escenas y llenando huecos.

f) *Unidad*: Mediante la repetición y la variación del material musical y la instrumentación la música contribuye en la construcción de una unidad formal y narrativa.

Una partitura determinada puede violar alguno de los principios arriba enunciados, siempre que ello se verifique en beneficio de otros principios. Según Russell Lack, la música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Eso explicaría el indudable hecho de que las convenciones en este sentido establecidas en el primer cuarto del siglo XX hayan resultado ser notablemente perdurables, hasta el punto que el compositor de música para el cine George Antheil comentó lo siguiente[372]:

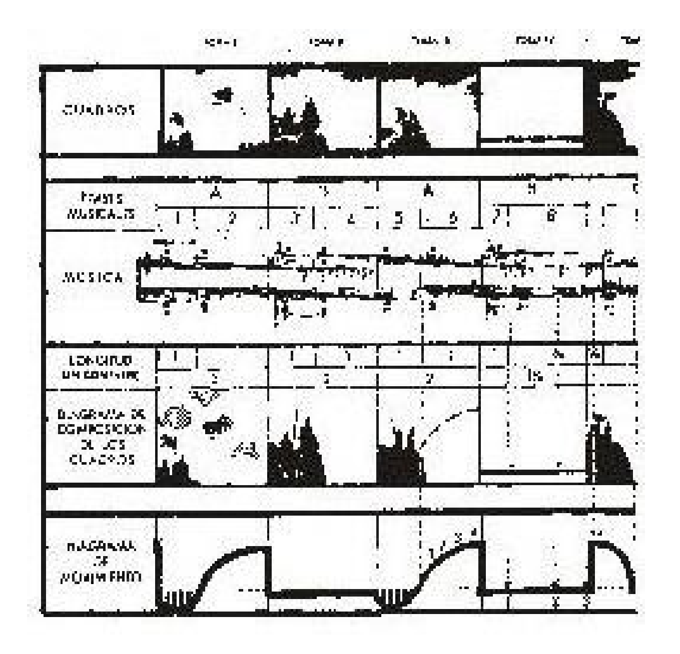
---

[371] GORBMAN, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London, Bloomington, BFI Pub., Indiana University Press, pg. 73

[372] LACK, Russell, 1999, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra, pg. 225

"La música de Hollywood es casi un medio de comunicación pública, como la radio. Si uno es aficionado al cine (¿y quién no lo es?) puede sentarse en una sala tres veces por semana a escuchar las pertituras sinfónicas de fondo que elaboran los compositores de Hollywood. ¿Qué ocurre? Que nuestro gusto musical es moldeado por estas partituras que escuchamos sin darnos cuenta. Uno ve amor, y lo escucha simultáneamente. Tiene sentido. La música se convierte de repente en un lenguaje sin que uno lo sepa".

En opinión del filósofo Roger Scruton, la comprensión en la música consiste en reconocer el gesto que la misma encarna. Da por supuesto que todos los oyentes pueden discernir el mismo gesto al escuchar la misma pieza, y que, en consecuencia, existe una comprensión correcta y otra incorrecta de una obra dada[373]. Para la también filósofa Susanne K. Langer, por el contrario, los objetos musicales no designan cosas del mundo del mismo modo en que supuestamente lo hace el lenguaje, porque para ella "… *los elementos de la música no son notas de tal o cual altura, ni acordes y compases medidos ; son, como todos los elemen-tos artísticos, algo virtual, creado exclusivamente para su percepción … formas sonoras en movimiento*"[374]. En opinión del citado Russell Lack, tanto la música (y especialmente la cinematográfica) como el lenguaje se basan en una articulación del sonido en unidades discernibles y en una especie de gramática, aunque en el caso de la música esta gramática puede ser metafórica. De ahí las convenciones ('arquetipos', en el sentido que Jung daba a este término[375]) que han surgido en torno a la música, similares a los elementos de un léxico.



Esquema para`la batalla de 'Alexander Nevsky (*Serguei Eisenstein*)

[373] SCRUTON, Roger, 1979, *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica
[374] LANGER, Suzanne K., 1953, *Feeling and Form*, Now York, Scribner's
[375] JUNG, op. cit., pp. 9 ss.

Un punto de vista parecido al que veíamos más arriba de Kracauer, aunque bastante más radical, es el que mantiene Serguei Eisenstein en relación con la famosa escena de la batalla del lago helado de *Alexandr Nevski* ('Alexander Nevski', 1938)[376] ; dicho cineasta afirma lo siguiente tras trazar una serie de diagramas del ritmo de la imagen y compararlos con la partitura musical de Serguei Prokofiev para dicha secuencia [*ver esquema*]: "*¿Qué encontramos? Ambas gráficas de movimiento se corresponden absolutamente, es decir, hallamos una correspondencia total entre el movimiento de la música y el movimiento del ojo sobre las líneas de la composición plástica. En otras palabras, exactamente el mismo movimiento se encuentra en la base de la estructura musical y de la plástica*". Prendergast, de acuerdo con lo expresado décadas antes por Theodor W. Adorno y Hanns Eisler[377], critica –acertadamente, en nuestra opinión- dicha concepción eisensteiniana, diciendo que tal identificación de ritmo musical con ritmo visual "*... es más que nada metafórica*", y que en realidad lo único que demuestran las gráficas elaboradas por el director soviético es el hecho de "*... que existe similitud entre la notación musical y la secuencia fílmica*". En todo caso, dichas suposiciones de Eisenstein sólo darían fe, desde el punto de vista de Prendergast, de la mediocre formación musical de ese realizador:

> "La música es un arte que se mueve *a través del tiempo*, un arte que no se puede percibir de manera instantánea ; sin embargo, en los gráficos de Eisenstein las imágenes se perciben instantáneamente. Y mientras que para el director cinematográfico es posible controlar de alguna manera, a través de la composición del encuadre, la dirección del movimiento del ojo del espectador a lo largo del mismo, de - manera puede controlar el ritmo o la cadencia de dicho movimiento. En la toma IV del diagrama [*de Eisenstein*] se ven dos banderas en el horizonte. Eisenstein correlaciona esas dos banderas con las dos redondas de la música. Como ambas banderas constituyen imágenes verticales y se encuentran en conflicto directo con la concepción primaria horizontal del encuadre, el ojo las reconoce instantáneamente. La música, no obstante, es completamente distinta. Si nos atenemos al 'tempo' indicado por Prokofiev de **Largo (negras) = 48**, entre la aparición en pantalla de la toma IV hasta que suena la primera redonda de la banda sonora transcurren aproximadamente 4 segundos. Hay otros 2½ segundos hasta que se escucha la segunda redonda. Resulta, por tanto, que el metafórico ritmo de la imagen se reconoce instantáneamente, - que el ritmo musical, que según Eisenstein se corresponde con el ritmo de la imagen, tarda 6½ segundos en escucharse".

En contra de la concepción hegeliana de la música cinematográfica preconizada por Eisenstein, el ya citado Gilles Deleuze propugna un punto de vista *nietzscheano*, diciendo[378]:

---

[376] EISENSTEIN, Serguei M., 1974, *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 128-157
[377] ADORNO, Th.W., y EISLER, Hanns, 1976, *El cine y la música*, Barcelona, Fundamentos, pp. 160 ss.
[378] DELEUZE, op. cit., pg. 316

> “En la tragedia, la imagen inmediata musical es como el núcleo de fuego que se rodea de imágenes visuales apolíneas, y no puede prescindir de su desfile. Del cine, que es ante todo arte visual, se dirá más bien que la música añade la imagen inmediata a las imágenes mediatas que representaban al todo indirectamente. Pero en lo esencial nada ha cambiado, a saber, la diferencia de naturaleza entre la representación indirecta y la presentación directa ... Hay efectivamente una relación, pero no se trata de una correspondencia externa -ni tampoco interna- que nos reduciría a una imitación, se trata de una reacción del cuerpo extraño musical con las imágenes visuales completamente diferentes, o más bien de una interacción independiente de cualquier estructura común”.

Gianfranco Bettetini, de acuerdo con lo anterior, insiste en que “*... el cine no tiene nada que ver con la organización temporal y por tanto rítmica, de formas asemánti- cas, incorpóreas y sin movimiento ni espacio, como lo son los acontecimientos sonoros*”[379]. Es precisamente esta cualidad de los mismos, según él, la que permite a la música procesos de simbolización muy avanzados y que tendencialmente abarcan todas las potencialidades semióticas del mismo acontecimiento, cosa de lo cual las imágenes se muestran incapaces por sí solas. Algo parecido es lo que opinan los citados Aumont y Marie[380] cuando afirman que la música “*... no es, propiamente hablando, un arte representativo o una técnica de representación. Su valor ‘representativo’, e incluso su valor ‘expresivo’, son muy convencionales, y dependen estrictamente de consideraciones históricas y culturales que varían sin cesar*”. En consonancia con todo lo anterior, Jesús García Jiménez constata que, aunque el discurso musical, con sus propiedades específicas de orden (fraseo, orden secuencial), duración (discurso más próximo a la diégesis que a la mímesis) y frecuencia (repetición de elementos significativos), está indudablemente dotado tanto de sonido como de sentido, no debe, sin embargo, ser confundido con el que se desprende del signo verbal[381]:

> “Como signo arbitrario que es, la palabra difiere esencialmente de la imagen (signo motivado), cuyo significante, en opinión de muchos autores, mantiene vínculos de semejanza perceptiva con el objeto que le sirve de referente. El signo musical tiene también, como dice Schaeffer, un *sonido* y un *sentido*, pero no deben extremarse las analogías entre la palabra y la música como lenguajes. Existe una clara diferencia en la naturaleza del significado. La función del signo verbal es ante todo *designar* y *nombrar* y, por ello, el significado del lenguaje verbal es preciso, concreto y monosémico. En cambio la función del signo musical es *expresar* y su significado es arbitrario y sometido siempre a los riesgos de una decodificación aberrante”.

---

379 BETTETINI, Gianfranco, 1979, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, FCE, pp. 73 ss.

380 AUMONT & MARIE, op. cit., pg. 209

381 GARCIA JIMENEZ, Jesús, 1993, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, pp. 256-57

Por otro lado, y según este analista, a nivel teórico existen diversas posturas que intentan explicar el papel que juega la música -ya se base ésta en obras preexistentes, conste de partituras originales, fílmicas o no, o se componga de canciones o melodías para el recuerdo, como así ha sucedido a lo largo de toda la historia de la cinematografía- dentro del discurso narrativo audiovisual:

a) *Sintética* (la música como "*... una apreciación subjetiva de la objetividad*" (Pudovkin)

b) *Analítica* (cóncordancia rigurosa entre los motivos musicales y los efectos visuales ; Eisenstein)

c) *Contextual* (la música como elemento necesario y suficiente para crear una atmósfera envolvente

d) *Parafrástica* (función tópica en los filmes al uso: la música como simple eco y repetición de los diálogos)

e) *Diegética* (respondiendo con propiedad al discurso narrativo en cuanto tal música)

f) *Dramática* (al actuar sobre un universo de emociones, contribuye de ese modo a la definición de la situación narrativa)

g) *Mágica* (confiriendo a la historia una nueva dimensión metalingüística, más allá de los códigos tanto de la lengua como del relato)

h) *Poética* (dominio del objeto musical puro, que no se puede categorizar como sonido ni como ruido ; postura de Pierre Schaeffer y también de Igor Strawinsky, quien, no obstante, y en opinión de Prendergast, nunca llegó a comprender del todo el papel que desempeña la música en el cine[382])

i) *Pragmática* (acabado final destinado a disimular desequilibrios, fracturas o asperezas que puedan afectar a la continuidad narrativa o dramática)

Michel Chion, por su parte, distingue entre *música empática* (aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales de tristeza, alegría, emoción y movimiento) y *música anempática* (la que muestra una indiferencia ante la situación narrativa, progresando de manera regular, como un texto escrito). Más adelante, esté mismo autor establece una nueva distinción dentro de la música cinematográfica, esta vez entre *música de foso*, que acompaña a la imagen desde una posición 'off', y *música de pantalla*, que, por el contrario, emana de

[382] STRAWINSKY, Igor, 1977, *Poética musical,* Madrid, Taurus ; PRENDERGAST, op. cit., pg. 227

una fuente claramente identificable, situada directa o indirectamente en el lugar y en el tiempo de la acción fílmica, y se refiere asimismo a casos mixtos entre ambas modalidades que pueden producirse[383]:

- La música de pantalla encaja en una música de foso, de orquestación más amplia.
- La música empieza como música de pantalla y prosigue como música de foso.

Este lenguaje musical específicamente cinematográfico a que nos hemos estado refiriendo ha ido desarrollándose poco a poco a lo largo de toda la historía del 7º Arte desde la época del mal llamado Cine Mudo, a la proyección de cuyas obras nunca le faltó, como es sabido, su correspondiente acompañamiento musical. Durante el mencionado período la utilización de la música tuvo, en efecto, una importancia capital, al estimarse que en la exhibición de las películas constituía un complemento totalmente necesario y del que no se podía prescindir. Sin música, el espectáculo cinematográfico se consideraba incompleto. Victor Wagner lo expresa en 1926 con las siguientes palabras[384]: "*En la obra cinematográfica vemos una forma artística que depende de otra (la música) para ser completa, y es todavía incom-pleta e imperfecta para su presentación al público sin su correspondiente acompañamiento musical, como ocurre con el ballet, donde la danza y la acción están sincronizadas con la música para lograr un todo unitario*". En la exhibición de las películas solían presentarse, como consigna el citado Iglesias Simón, dos segmentos músicales: la *obertura*, situada inme-diatamente antes de la proyección de la película o películas y la *banda sonora* propiamente dicha, que se interpretaba de forma simultánea a la proyección. Esta última respondía a los siguientes tipos:

- *Improvisada*, es decir, creada por un organista o un pianista mientras veía la película partiendo de una serie de patrones rítmicos y melódicos conocidos. Este extremo si bien era muy frecuente en el período primitivo, durante el pe- ríodo clásico se intentó evitar.
- *Compuesta* específicamente para una película en concreto.
- *Elaborada* a base de música preexistente.

[383] Un ejemplo de esto estaría constituido por *How 1 make an American Quilt* ('Donde reside el amor', 1995), de Jocelyn Morehouse, en donde se consigue de manera bastante ingeniosa aunar *ambos* procesos en un mismo plano-secuencia utilizando el Coro de Zíngaros de *Il Trovatore* ('El Trovador'), de Giuseppe Verdi. [CHION, Michel, 1993, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, pp. 19-28]
[384] WAGNER, Victor, 1926, "Scoring a Motion Picture", en *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, Nº 25, pg. 42 (citado por IGLESIAS SIMÓN, op. cit.)



Música para películas mudas (*G. Becce*)

Las salas de exhibición de entonces solían disponer de orquestas de distintos tamaños, organistas o pianistas ; incluso se publicaron libros de música especializados en el tipo de acompañamiento más apropiado para cada escena, estado de ánimo o acontecimiento (‘tristeza’, ‘persecuciones’, ‘caballos’, etc.), como fue la famosa ‘Kinotek’ de Giuseppe Becce, por ejemplo, recopilación de partituras para toda clase de películas que acompañó a gran parte del cine mudo alemán, seguido del ‘Allgemeines Handbuch der Filmmusik’ (1927), una obra similar publicada junto con el también compositor para el cine Hans Erdmann. Muchos filmes eran distribuidos junto con su correspondiente selección musical, y en algu-nos casos, como hemos apuntado, se escribieron especialmente partituras para acompañar ciertas peliculas, como así ocurrió con la de *The Birth of a Nation* (‘El nacimiento de una nación’, 1915), de D.W. Griffith, elaborada por Joseph Carl Breil, que en realidad no era más que un ‘pastiche’ de fragmentos de Liszt, Verdi, Beethoven, Wagner, Tchaikovsky, etc., amén de melodías populares varias, y con las que Edmund Meisel compuso para *Bronenosez Potiomkin* (‘El acorazado Potemkin’, 1925) y *Oktiabr* (‘Octubre’, 1927), ambas de Eisenstein[385], en ocasiones por parte de compositores de prestigio internacional ; famosa en este sentido es la

[385] PRENDERGAST, op. cit., pp. 13-15

partiture original de Camille Saint- Saëns para la ya citada obra maestra del 'film d'art', *L'Assassinat du Duc de Guise* ('El asesinato del Duque de Guisa', 1908), de Andre Calmette y Charles Le Bargy, o la de *Entr'acte* ('Entreacto', 1924), de René Clair, compuesta por Erik Satie[386]. A éstas cabría aña- dir la partitura de Ildebrando Pizzetti para *Cabiria* ('Cabina', 1913), de Giovanni Pastrone, la de Pietro Mascagni para *Rapsodia satanica* ('Rapsodia satánica', 1915), de Nino Oxilia, la de Florent Schmitt para *Salammbó* (1925), de Pierre Marodon, la de Henri Ribaud para *Le Joueur d'échecs* (1927), de Raymond Bernard, y la de Dmitrí Shostakovich para *Novy Babilon* ('La nueva Babilonia', 1928), de Grigori Kosíntsev y Leonid Trauberg, entre otras muchas[387]. También habría que citar en este contexto la suite 'Newsreel' (1929), compuesta por Darius Milhaud para una película ine-xistente.

Como consigna Sergio López Figueroa[388], compositor español para el cine actual radicado en Londres, los ensayos de los compositores mencionados en lo que a la música cinematográfica se refiere no constituyeron un éxito ni mucho menos, y por un largo período subsistió la controversia entre los que preferían el acompañamiento incidental al piano o con una orquesta y los partidarios de que se compusiesen partituras específicas para cada película, cuyos autores se basaban generalmente en el problemático concepto de 'coloración musical' que describe Yuri Tsivian[389]: "*Buscaban una analogía entre las imágenes coloreadas a mano y las partituras específicamente compuestas, imponiendo un énfasis en la acción, lo cual no siempre era lo más apropiado. Por otro lado preferían la música compilada de diversas fuentes, ya que ésta no interfería con las imágenes enfatizando gestos -, sino que más bien conferían un toque emocional a la escena en su totalidad*". En relación con la música de las películas mudas habría que tener en cuenta asimismo la ausencia de sincronía que por lo general se daba entre la película y su acompañamiento incidental. En su monografía sobre Abel Gance, Kevin Brownlow hace notar que algunos proyeccionistas solían sincronizar la película con la banda sonara llevandose por los golpes de batuta del director de la orquesta (cuando la había), en vez de fijarse en lo que estaba ocurriendo en la pantalla, lo cual podía abocar a un resultado desastroso[390]. En el aspecto musical de la proyección se privaba a la exhibición sobre la producción cinematográfica ; así, Eisenstein cuenta en sus memorias que cuando se estrenó el 'Potemkin' en Londres "… *la película se pro-*

[386] LACOMBE, Alain, y PORCILE, François, *Les musiques du cinéma français*, París, Bordas, pp. 35-36
[387] SHOSTAKOVICH, Dmitri, 2021, *La música bajo el terror*, Universidad de Zaragoza ; VIDURA, Jorge, y SOLANO NIVAR, Dana, 2020, *Shostakovich. Música y política*, Palma de Mallorca, Conservatori Superior de Música de les Illes Baleares
[388] LOPEZ FIGUEROA, Sergio, 1995, *Edmund Meisel, a Composer for the Silents*, Creative Commons, Internet
[389] TSIVIAN, Y., 2005, *Early Cinema in Russia and it's Cultural Reception*, London, Routledge, pg. 97
[390] BROWNLOW, Kevin, 1983, *Napoleon, Abel Gance's Classic Film*, New York, Alfred Knopf

yectó ligeramente más lenta que lo normal sin haberlo acordado previamente. A causa de la música destruyeron la dinámica de las relaciones rítmicas en un grado tal, que por primera vez en la historia del film el público se rió con el efecto de los leones saltando" [391]. Analizando el problema de la exhibición de la obra fílmica de Eisenstein con o sin censura, Ian Christie se refiere a la urgencia que se daba entonces de buscar una estabilidad textual: "*No tiene mucho sentido buscar la única o auténtica versión de cada producción, la copia más larga o más antigua, porque ello tal vez no representa la intención final del realizador o de los realizadores, o ni siquiera lo que vió realmente la audiencia en su día*". Christie distingue varios procesos en las variaciones textuales de las obras de Eisenstein[392]:

1) Alteraciones por motivos políticos antes y después de su estreno doméstico.
2) Cambios a cargos de lo distribuidores extranjeros, exigidos por la censura local.
3) Cambios debidos a la traducción de los intertítulos, las prácticas en la proyección y por motivos comerciales diversos.
4) Revisiones a cargo del propio Eisenstein en distintas oportunidades.
5) Modernización deliberada, especialmente al añadir el sonido sincronizado incluyendo el *step printing*, consistente en montar dos veces cada segundo fotograma para así alargar convenientemente una película rodada originalmente a menos de 24 imágenes por segundo, para adaptar más fácilmente la nueva banda sonora.

Eisenstein tenía muy clara la importancia primordial que jugaba la música en las películas. Por ello, su nuevo 'montaje rítmico' o *montaje de atracciones* estaba basado, como ocurre en el lenguaje musical, en la percepción del tiempo interior cualitativo que provoca en el público la percepción diferenciada de fragmentos de distinta duración[393]:

> "Eisenstein propuso en la teoría y expresó en la práctica la idea de que la *yuxtaposición* de planos mediante montaje da lugar a una imagen total que va más allá de la simple suma de las imágenes parciales, cuyo significado es más bien el producto de las partes. Esto que parece complejo viene a significar que las imágenes, los planos, no están aislados, sino que interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos, y así dan lugar al todo común".

---

[391] EISENSTEIN, S. *Immoral Memories*, New York, Barnes & Noble, pg. 27

[392] CHRISTIE, op. cit., pp. 1-30 ; TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian (ed.), 2005, *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York, Routledge

[393] REGUERA, I.G., "Eisenstein y el montaje de atracciones", en *Entretanto*, Internet ; EISENSTEIN, S.M., *El montaje de atracciones*, Internet ; ALBERA, François, 2005, "Eisenstein's Theory of the Photogram", en TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge ; CUBILLOS, Víctor, "La teoría del montaje de atracciones", en *La Fuga*, Internet ; LINDAP, J., 2007 "Eisenstein, 'Intellectual Montage', Poststructuralism, and Ideology", en *Off Screen*, vol. 11, Nº 2, Internet

En mayo de 1938 propuso Eisenstein a Serguei Prokofiev la composición de la banda sonora de *Alexander Nevski*. Su colaboración fue ejemplar, hasta el extremo de que muchas escenas de masas fueron construidas como un ballet, siguiendo la dinámica interna de la partitura. El resultado (a pesar de las inconguencias de que ya nos hemos hecho eco) fue una obra que se encuentra entre las más logradas de la cinematografía y una música que, independientemente del film para el que fue escrita, conserva intacta toda su frescura de acentos y toda su poesía. La elección del tema se enriquece, con ocasión de la lucha contra los nazis, con evidentes significados propagandísticos[394]. Nos encontramos, en suma, frente a un arte con objetivos sociales y nacionales precisos. Un mérito fundamental de la partitura de Prokofiev es la perentoria originalidad de los temas e ideas musicales: por una parte, el pueblo ruso, presente en la riqueza y profundidad de sus cantos ; por otra, los caballeros de la Orden Teutónica, cuyo fanatismo místico y sed de poder son expresados por un canto coral isorrítmico, claramente medido, obsesivo hasta cuando se desarrolla en las más leves sonoridades, melódicamente estático, incapaz de impulsos líricos, encerrado en su duro e injustificado ascetismo. Al tonalismo popular de los primeros se contraponen la politonalidad crudamente disonante y los duros cortes sonoros de los instrumentos de metal que caracterizan a los segundos. Christie puntualiza lo siguiente, en el mismo sentido[395]:

> "Un tema recurrente en los escritos eisensteinianos son el potencial semántico del montaje en conjunción con la música fílmica. Ambos aspectos se relacionan a través del concepto de contrapunto, que constituye un puente entre el cine mudo y el sincronizado. El montaje de Eisenstein es a menudo entendido como contrapunto de significados. La música, por otra parte, se sitúa en el lugar de significado verbal en sí. Describe el montaje paisajístico iniciado con el 'Potemkin' y analiza la secuencia de la niebla en Odessa como una especie de post-pintura que se transforma en algo así como una pre (o proto)-música".

En otro lugar añade[396]: "*Como bien se sabe, este realizador estaba ya teniendo en cuenta al sonido como nuevo elemento del montaje cuando trabajaba en La Línea General, que tenía planificada como un film sonoro con música a cargo de Meisel*". El citado López Figueroa concluye su artículo con las siguientes consideraciones acerca de la obra composi-

---

[394] Lo cual – dicho sea de paso- hace suponer que Stalin y su Gobierno tenían ya noticias de la futura invasión alemana del país -1941- por lo menos desde 1938, fecha del estreno del film. No hubo sorpresa, por tanto, como se pensó inicialmente.[N. A.]

[395] CHRISTIE, op. cit, pg. 18

[396] CHRISTIE, Ian, 2005, "Making Sense of Early Soviet Sound", en TAYLOR, R. y CHRISTIE, *Inside the Film Factory*, op. cit., pg 182

tiva de Edmund Meisel, cuya música original para 'El acorazado Potemkin' y 'Octubre' no se suele escuchar en la actualidad, por alguna razón inexplicable:

- Hay una perfecta simbiosis de las imágenes visuales y musicales, más cercana al modelo del cine sonoro que a la simple ilustración musical.
- Es sensible a la estructura dramática interna del film, y en particular al montaje rítmico.
- Mezcla bien equilibrada de lenguajes musicales tonal y modernista según los diferentes ambientes.
- El ruido forma parte de la música y se incorpora a la partitura como un instrumento expresivo. En consecuencia hay una marcada presencia de instrumentos de percusión, desde el gong a los tímpanos, en ocasiones intentando reemplazar un sonido diegético inexistente.
- Flexibilidad en el pulso rítmico, desde la continuidad (ostinato con connciones marciales) a la discontinuidad (notas largas con silencios intercalados). Fuerza rítmica generalizada.
- Unidad temática sin largos desarrollos ; contrariamente encontramos temas cortos en estrecha relación interválica, lo cual confiere un sentido de continuidad. Especial atención a la tritonalidad y al cromatismo.
- La música incidental obra como un comentarista externo de ciertos personajes y sus implicaciones, con un especial sentido del humor infuido de la música popular, el jazz, el cabaret y el music hall: política (el capitán, que representa el poder opresivo), religión (el sacerdote, mientras, el compositor, mediante una tonada burlesca, expresa su ideología marxista), y finalmente las instituciones (el médico, representando la dictadura doctrinaria).

Las justificaciones que se han esgrimido para la presencia de la música en conexión con las películas mudas son diversas ; en realidad, y según la mayoría de los autores que han tratado esta temática, la costumbre fue heredada del teatro y servía, más que nada, para disimular el ruido procedente del proyector, aparte de conferir cierta profundidad a la imagen bidimensional, volviéndola menos fantasmagórica[397]. Kracauer, por su parte, no comparte esta interpretación, ya que, como acertadamente observa, "*... en realidad, el ruidoso proyector pronto fue retirado de la sala propiamente dicha, mientras que la música persistió obstinadamente*". En su opinión, lo más importante en este contexto es que el acompañamiento musical como tal fue concebido, al menos al principio, como un ingrediente irremplazable de las representaciones fílmicas, más que como un elemento del film en sí mismo, que contribuía a adaptar 'fisiológicamente' al espectador al flujo de imágenes proveniente de

[397] VARIOS, 1997, *Baseline's Encyclopedia of Film*, Microsoft 'Cinemania-97' CD-Rom

la pantalla[398]. En ese sentido se refiere Michel Chion a la música en el cine como "*... una plataforma espacio-temporal*"[399]. Para Th. Adorno y Hanns Eisler, el peculiar desarrollo de la industria cinematográfica ha relegado a ésta a constituir un medio auxiliar de segundo orden[400]: *"Todo el mundo de la reproducción musical lleva socialmente el estigma de ser un 'servicio' para los pudientes. La interpretación musical ha implicado siempre vender algo de si mismo, vender inmediatamente la propia actividad antes de que ésta haya adoptado la forma de mercancía, con lo que participa de la categoría del lacayo, del cómico y de la prostitución*". La situación, según estos autores, no ha variado gran cosa a lo largo de toda la historia del 7º Arte:

> "Todos los progresos de la cultura de masas sometida a monopolio consisten en lo mismo: el aparato, la forma de presentación, la técnica de transferencia en el sentido más amplio de la palabra, desde la precisión acústica hasta la alambicada forma de manejar al público deben aumentar proporcionalmente al capital invertido, mientras que la propia cosa, la sustancia de la música, su material, la calidad de la forma de la composición y su función no se han modificado en conjunto esencialmente. Es un proceso de embellecimiento de fachada. Particularmente contundente es la desproporción entre los profundos perfeccionamientos de la técnica de grabación y la música indiferente o estúpidamente sacada del baúl de los accesorios, en la que se emplean todas esas maravillas de la técnica. Si antes el pianista del cine tocaba en la penumbra la *Marcha nupcial* de 'Lohengrin', actualmente, tras la completa extinción de los pianistas, se proyecta la marcha nupcial con luces de neón y en cien colores, pero es la antigua marcha nupcial, y todo el mundo sabe que, cuando suena, está celebrando la felicidad legítima. El camino que va desde las primitivas salas de exhibición hasta el moderno palacio del cine es un desfile triunfal en el que nadie se ha movido de su sitio".

Refiriéndose a las implicaciones psicológicas de la música en general, Jacqueline Verdeau-Paillés opina -y en eso coincide en términos generales con los románticos [*véase*]-, que la música va más lejos que todas las artes[401], ya que, según Lévi-Strauss, tiene "*el extraordinario poder de actuar simultáneamente sobre el espíritu y los sentidos*"[402], y René Dumesnil afirma lo que sigue de ella[403]: "*Lenguaje de audiencia universal, expresión de pensamientos sin conceptos, fluida e inmaterial,* [la música] *hace posible el milagro. Va más*

---

[398] KRACAUER, op. cit., pp. 176-7
[399] CHION, op. cit., pg. 83
[400] ADORNO y EISLER, op. cit., pp. 66 ss.
[401] VERDEAU-PAILLÉS, Jacqueline, 1977-78, "Psicología y música", en VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía*, op. cit., IV, pp. 273 ss.
[402] NATTIEZ, Jean-Jacques, 1995, "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva a propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailou", en *Revista Transcultural de Música*, Nº 1 ; LEDENT, David, 2012, "Claude Levi-Strauss et les formes simboliques de la musique", en *L'Homme*, Nº 201
[403] DUMESNIL, René, *Histoire illustrée de la musique*, Paris, Plon

allá del sentido de las palabras y habla directamente al alma, sin apoyarse sobre la razón". Con respecto a este tema, por otro lado, se suelen tomar dos posturas antitéticas:

a) Estética formalista (teoría muy poco aceptada): Niega a la obra musical todo contenido significativo ; para sus partidarios constituye una simple combinación de formas sonoras y animadas sin sentido alguno.

b) Tesis opuesta: La trama sonora (la notación, mediante la cual el compositor transmite al intérprete lo que pretende comunicar) es el soporte de un contenido concreto ; esa representatividad musical puede ocurrir a varios niveles:

   - La imitación sonora (p.ej., *El carnaval de los animales*, de Saint-Saëns, los murmullos del bosque del 2º Acto de *Sigfrido*, y las ruecas de las hilan- deras al principio del 3er Acto de *El buque fantasma*, ambas de Wagner, el 2º movimiento de la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven, etc.) ç

   - El movimiento, con su dinámica (fuerte, débil, reforzado, atenuado) y su 'tempo' (rápido, lento, acelerado, etc.)

   - La evocación de imágenes, máximo valor expresivo de la música: "*Los estados de ánimo, por más que permanezcan como elemento capítal, esencial, de las impresiones musicales, están también llenos de pensamientos y de imágenes*" (Rimski-Korsakov).

   - La música abstracta: C ontenido casi puramente afectivo ; no tiene nada mas que una lejana relación con el marco o el acontecimiento (p.ej., los *Prelu-dios* o los *Nocturnos* de Chopin o de Debussy).

Con el objetivo primigenio de salvar el vacío existente entre las técnicas escénicas y fotográficas del cine, altamente desarrolladas, y la música de cine, que en términos generales había quedado muy retrasada respecto al resto, la Fundación Rockefeller dotó en 1940 a la New School for Social Research con un generoso fondo destinado a estudiar sistemáticamente dicha música, desarrollando el llamado 'Film Music Project' bajo la dirección general del eminente compositor de música cinematográfica y sinfónica Hanns Eisler, con la colaboración del pensador, musicólogo y también compositor Theoder W. Adorno. La parte práctica del trabajo se articuló como sigue[404]:

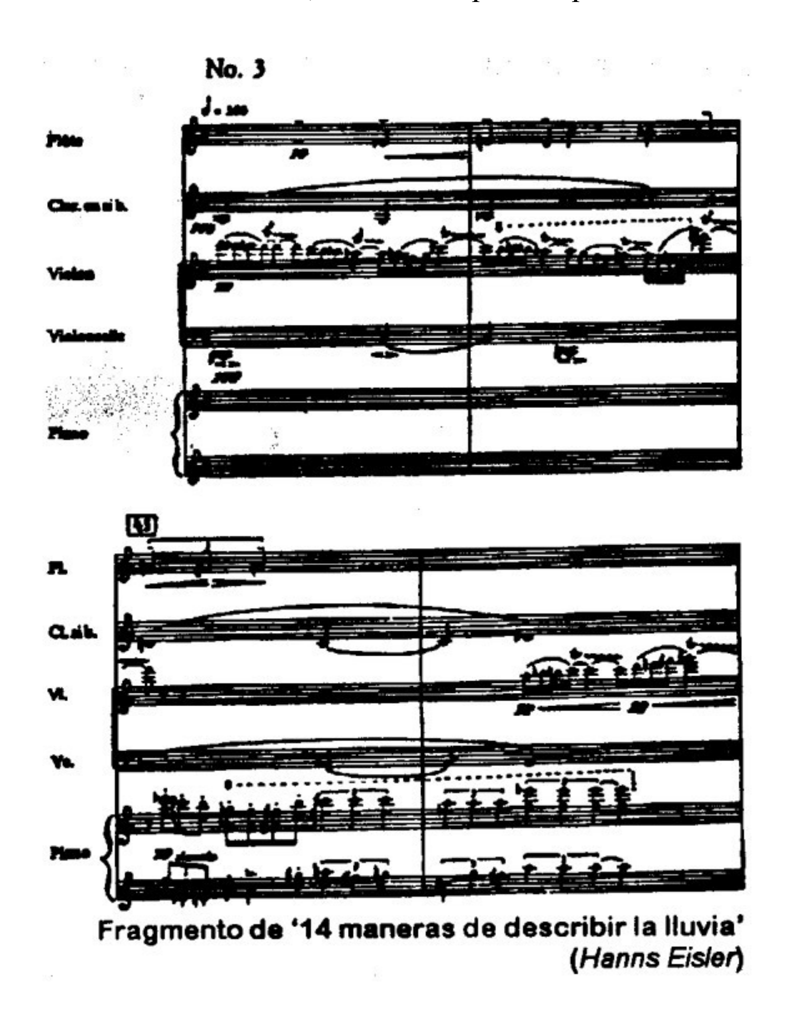
1) *Composición*: Se experimentaba exclusivamente con composiciones nuevas, especialmente escritas para el proyecto por Hanns Eisler.

2) *Grabación* de la música bajo la batuta de directores especialmente calificados para la ejecución de música de vanguardia.

---

[404] ADORNO & EISLER, op. cit., pp. 141-43

3) *Montaje de imagen y sonido* (*cutting, mixing* y *editing*) por el procedimiento acostumbrado ; para garantizar la utilidad de los resultados de cara a una ulterior producción cinematográfica, se mantuvo la duración de estos procesos en los límites habituales, incluidos aquellos que se refieren al tiempo.



Fragmento de '14 maneras de describir la lluvia'
(*Hanns Eisler*)

Uno de los resultados más interesantes de dicha investigación fue la composición de Hanns Eisler *Catorce maneras de describir la lluvia,* op. 70, destinada a proporcionar una nueva banda sonora al documental mudo de Joris Ivens y Mannus Franken *Regen* ('Lluvia', 1929), que presenta, como es sabido, una gran variedad de efectos de la lluvia sobre la ciudad de Amsterdam. Se trata de una composición dodecafónica instrumentada para flauta, clarinete, violín (o viola), violonchelo y piano, exactamente igual que el 'Pierrot Lunaire', de Arnold Schönberg, a quien fue dedicada la obra. El film de Ivens-Franken proporcionó al mencionado compositor el estímulo para utilizar todas las soluciones músico-dramáticas imaginables, "*... desde el naturalismo más elemental de la descripción sincrónica de los detalles hasta los más extremados efectos de contraste, en los que la música, más que seguir la imagen, la comenta*", y las conclusiones finales del Film Music Project coinciden básica-

mente con lo ya enunciado por sus autores, así como con nuestra propia idea sobre las relaciones que deben existir entre el cine y la música ; Adorno y Eisler lo expresan como sigue:

> "La buena música de cine tiene que desempeñar todo su cometido de una manera en cierto modo visible en la superficie, no le está permitido perderse en sí misma ; todo -la construcción de conjunto, que le resulta aún más necesaria que a la música autónoma- debe convertirse en fenómeno, y cuanto más comunique a la imagen la dimensión de profundidad que a ésta le falta, tanto menos deberá desarrollarse ella misma en profundidad [...] La música debe centellear y chispear. Debería discurrir por sí misma con bastante rapidez, de forma que pudiese coincidir con la efímera audición a que obligan las imágenes, y no quedarse atrás replegada en sí misma. Los colores músicales son más rápidos y más fáciles de percibir que las armonías en la medida en que éstos cambios abigarrados son los que resultan más fáciles de reconciliar con la tecnificación. En su tendencia a desaparecer inmediatamente, la música renuncia a esa exigencia que constituye en el cine su pecado capital inevitable: el de estar ahí".

Tony Thomas, atribuyendo a cada compositor cinematográfico características concretas que han ido definiendo históricamente a la música cinematográfica de Hollywood, reduce a cinco las principales fases de la misma[405]:

1) *Los años dorados* :

Herbert Stothart (1885-1949)
Victor Young (19001956)
Johnny Green (1908-1989)
Alfred Newman (1901-1970, etc.

2) *El esfuerzo europeo*:

Dimitri Tiomkin (1894-1979)
Franz Waxman (1906-196
Bronislau Kaper (1902-1983)
Miklós Rosza (1907-1995), etc.

3) *Los temas de los bosques vieneses*:

Max Steiner (1888-1971)
Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), etc.

4) *El precio de la excelencia*:

Bernard Hermann (1911-1975)
Hugo Friedhofer (1901-1981)
David Raksin (1912-2004), etc.

---

[405] THOMAS, Tony, 1997, *Music for the Movies*, Beverly Hills, Silman-James, citado por OLARTE MARTÍNEZ, M., 2002, "La música incidental en el cine y el teatro", en VARIOS, *El legado musical del siglo XX*, Pamplona, Eunsa, pp. 151-79

5) *Los americanos se hacen notar*:

George Antheil
Virgil Thomson (18961989)
Aaron Copland (1900-1990)
Alex North (1910-1991)
Elmer Bernstein (1922-2004),
George Duning (1908-2000), etc.

Con el precedente establecido durante el período mudo, la música se convirtió asimismo sobre la marcha en un elemento indispensable de las películas habladas. Al principio las bandas sonoras consistían, igual que en los films silentes, en piezas procedentes del repertorio clásico occidental, sobre todo de música del siglo XIX. A lo largo de la década de los años 30 esta costumbre fue haciéndose cada vez menos común y fue sustituida paulatinamente por la de componer partituras originales. Así, en la URSS el director Serguei Eisenstein utilizó, como hemos visto, las memorables composiciones de Serguei Pro-ofiev, en Francia Jean Cocteau inició una fructífera colaboración con Georges Auric y en Alemania Wolfgang Zeller, con *Vampyr* (1933), de C.Th. Dreyer, y Herbert Windt, con *Triumph des Willens* (1935) y *Olympia* (1938), de Leni Reifenstahl, desarrollaron la denominada 'banda sonora total' basándose en componentes musicales postwagnerianos. En EE.UU., por aquel entonces, según Prendergast[406], no era habitual que un solo compositor se encargara él solo de toda la banda sonora de una película. Pocos títulos escapan a la regla ; entre ellos se encuentran *Stagecoach* ('La diligencia', 1939), de John Ford, y *Union Pacific* ('Unión Pacífico', 1939), de Cecil B. de Mille, por lo que "*... era al director musical del estudio a quien se atribuía la música en los titulos de crédito*". El resultado de tal proceder recuerda en cierto sentido a los *pasticcios* operísticos de la primera mitad del siglo XVIII, cuando era costumbre que varios autores colaborasen en la composición de una ópera (v.gr., 'Muzio Scevola', cuyos tres actos fueron compuestos por Mattei, Bononcini y Händel respectivamente), o bien que un mismo autor sustituyese ciertas arias por nuevas composiciones al reestrenar una obra o al representarla con distinto reparto. Los estudios de Hollywood comenzaron, por otra parte, a contratar para el cine a compositores formados en el ambiente sinfónico euro-peo ; es el caso de los citados E.W. Korngold, Max Steiner, Miklos Rosza y Dmitrí Tiomkin, entre otros, que trabajaron codo con codo junto a músicos autóctonos como Alfred Newman y Victor Young. Podría afirmarse que el llamado 'sinfonismo cinematográfico' norteamericano es obra en gran medida de dichos compositores procedentes de Europa, que llevaron a

[406] PRENDERGAST, op. cit., pp. 29-30

Hollywood lo mismo que Honegger o Jaubert estaban haciendo en el viejo continente: música seria para el cine[407]. Todos ellos contribuyeron a desarrollar un vocabulario musical que acabó haciendose común en las principales películas inglesas y norteamericanas, un lenguaje basado en el último romanticismo musical alemán e italiano y destinado a satisfacer las exigencias tanto de los estudios como de los directores, que lo único que pretendían era subrayar, molestando lo menos posible al espectador, los personajes y las situaciones de sus películas.

El padre fundador del sinfonismo hollywoodiense fue el citado Max Steiner, un discípulo de Gustav Mahler. Era partidario del uso del 'leitmotiv' (por ejemplo, en *Lo que el viento se llevó*) y del discurso musical en todo paralelo al visual: "*Por su formación musical y su talento creativo, Steiner jamás –a pesar de su fecundidad- incurrió en la vulgaridad. En los peores casos era un fino compositor de oficio único. En los mejores, su música irrumpía en la película como un vendaval romántico, dándole una dimensión visionaria y una emoción multiplicada*". Le precedió el también citado Erich Wolfgang Korngold, quien se trasladó definitivamente a Hollywood desde su Viena natal tras la anexión de Austria por los nazis. Franz Waxmann, por su parte, aunque formado, como Steiner, en el sinfonismo germánico e influido por Richard Struss, tenía un concepto más funcional de la música cinematográfica: "*La solidez y eficacia de su escritura musical le permite estar a la vez presente y ausente de la acción, intervenir con tal sutilidad y flexibilidad estilística que la música se pega a la imagen como la piel a la carne: es el más discreto de los grandes maestros europeos en el Hollywood de los años treinta*". Casi lo mismo se puede afirmar del ucraniano Dmitri Tiomkin (1899-1979) y del húngaro Miklós Rozsa (1907-1995). La idea principal que inspiraba a estos compositores pioneros era que existía una indudable similitud entre el cine y la ópera ; por ello adoptaron como suyo el estilo musical de autores operísticos como Wagner, Puccini, Verdi o Strauss. Korngold, Steiner, Newman, etc., al enfrentarse con los problemas dramáticos que planteaban las películas, intentaron imitar la forma en que aquellos músicos habían resuelto problemas similares en sus óperas, y a la vez pensaban que el público entendería dicho lenguaje mejor que cualquier otro. Prendergast comenta al respecto[408]:

> "Por desgracia, no obstante, mucha de la exigua literatura que existe sobre música fílmica tiende a separar las partituras cinematográficas de las operísticas sugiriendo varias diferencias fundamentales entre ellas. En tales escritos se aduce que en la ópera la música tiene una importancia primordial, mientras que en el cine la música

---

[407] Cuando Dimitri Tiomkin subió al escenario para recibir su tercer Oscar en 1955, dijo, con su característica ironía: "*Quiero dar las gracias a Brahms, Strauss y Rimsky-Korsakov*". [COLÓN PERALES, C., 1993, *Introducción a la historia de la música en el cine*, Sevilla, Alfar, pp. 31 ss.]

[408] PRENDERGAST, op. cit., pp. 39-40

constituye por lo general un factor secundario en el marco de la estructura dramática. Semejante actitud refleja más una incomprensión fundamental de la ópera que una incomprensión de la función dramática de la música fílmica. Las similitudes funcionales, sin embargo, entre la música operística y la cinematográfica son fundamentales e indican la existencia de un nexo directo entre las dos".

Las bandas sonoras del cine incorporan en ocasiones piezas clásicas, que por lo general no sólo dan lustre a las imágenes, sino que, en opinión de Raúl Rodríguez Ferrándiz[409], constituyen un acierto notable del filme. Las obras elegidas se vuelven populares para el gran público, pero incluso el melómano no puede dejar ya de asociar la escucha de la pieza a las imágenes. Desde Billy Wilder, que hizo sonar a Rachmaninov para alimentar los delirios de seducción del personaje interpretado por Tom Ewell sobre la nueva vecinita (Marilyn Monroe) en *The Seven Year Itch* ('La tentación vive arriba', 1955) pasando por Kubrick, que empleó sabiamente temas de Johann Strauss y de Richard Strauss en *2001: A Space Odyssey* ('2001, una odisea del espacio', 1968), de Haendel y Schubert en *Barry Lyndon* ('Barry Lyndon', 1975), o de Beethoven y Rossini en *A Clockwork Orange* ('La na-ranja mecánica', 1971), pasando por Francis Ford Coppola, que hizo un memorable uso de la cabalgata de *Die Walküre* ('Las Valquirias'), de Richard Wagner, en *Apocalypse Now* , hasta Anthony Minghella en *The English Patient* ('El paciente inglés', 1996), con Juliette Binoche interpretando una de las Variaciones Goldberg, de Johann Sebastian Bach, en un piano que escondía una bomba. Y ello es así tanto para el cine de autor o el más intimista (donde la música culta resultaría una afinidad electiva: véase *Morte a Venezia* ('Muerte en Venecia'. 1971), de Luschino Visconti, con Mahler de fondo, o *The Age of Innocence* ('La edad de la inocencia', 1993), de Martin Scorsese, con Beethoven y los Strauss, así como *Out of Africa* ('Memo- rias de África', 1985), de Sydney Pollack, con el concierto para clarinete de Mozart. También se pueden encontrar ejemplos en el cine de acción como es el caso de la utilización de un fragmento de *Lucia de Lammermoor*, Gaetano Donizetti, en *The Fifth Element* ('El quinto elemento', 1997), de Luc Besson, y de fragmentos de obras de Mussorsgsky, Orff y Puccini en *Natural Born Killers* ('Asesinos natos', 1994), de Oliver Stone, y también en el de terror ; véase, por ejemplo, *The Silence of the Lambs* ('El silencio de los corderos', 1991), de Jonathan Demme, donde la audición de la pieza mencionada de las Variaciones Goldberg precede a una escena de atroz brutalidad a cargo de Hannibal Lecter en su celda, o *Misery* (1990), de Rob Reiner, basada en una novela de Stephen King, donde suenan Beethoven y Tchaikovsky.

---

[409] RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R., 2010, "Música clásica y medios de comunicación", en *Trípodos*, Nº 26, pg. 101

La música clásica, legitimada de origen, puede ennoblecer, efectivamente, al cine, pero también puede ocurrir lo contrario: muchos compositores exclusivamente para el cine -como John Williams, Ennio Morricone, John Barry o Hans Zimmer- se han convertido en clásicos que se programan en los espacios radiofónicos de música culta, junto a Haydn, Schubert, Stravinsky o Bartók, e incluso sus piezas se cuelan en los programas de los conciertos de las grandes orquestas. Iván Lacasa Mas e Isabel Villanueva Benito se hacen, por otra parte, las siguientes preguntas[410]: ¿Es hoy la ópera en cines un mercado audiovisual consolidado? ¿Responde a criterios audiovisuales el producto mediático resultante de la grabación de la ópera? ¿Desde un punto de vista artístico, podría ser considerara la ópera audiovisual ópera en sentido estricto? ¿Podría este movimiento hacer surgir hibrida- ciones artísticas exitosas o recuperar viejos intentos que se han dado a lo largo de la historia? ¿Es posible, en definitiva, hablar de la aparición de un nuevo mercado que ofrece nuevos productos a nuevos públicos? Según estos analistas, la asistencia al cine para presenciar espectáculos no cinematográficos parece estar generando un mercado, todavía minoritario, pero en auge: "*El resultado positivo de la estrategia —todavía en periodo de implantación, tras solo 5 años de vida— parece descansar en la elevada gratificación que el consumidor obtiene al ser partícipe de una experiencia en directo y en comunidad*".

Volviendo a nuestra discusión, en aquellos albores del cine sonoro proliferaron, además, los films más propiamente musicales y, según César Santos Fontenla[411], nada tiene de extraño que, "*... especialmente en Europa, donde la 'cultura' elitista tiene una mayor fuerza de presión que en América, se intentara justificar el cine musical con la inclusión en el género de films 'selectos', de films en los que intervendrá la música 'clásica' o, por lo menos, 'distinguida', a través, generalmente, de biografías noveladas de compositores célebres*". Alemania fue, por supuesto, el país pionero en este sentido, e Italia se especializó en la realización de películas relacionadas con el 'bel canto', pero también el cine americano, "*... que, en cualquier caso, no quiere dejar ningún 'subgénero' a la exclu- siva merced de los europeos, probará suerte, sin demasiada fortuna, en el terreno de las biografías filmadas de los clásicos*". El musicólogo mexicano Nicolas Slonimsky manifestaba entonces lo que sigue a este respecto[412]:

---

[410] KRÄMER, B., 2009, "Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classi cal Music Radio Stations", en *European Journal of Communication*, vol. 24 (2009), Nº 3, pp. 325-343 ; LACASA MAS, I., y VILLANUEVA BENITO, Is., 2012, "El cine exhibe ópera. El público y el futuro media-tico de las artes", en I*cono*, Nº 14, op. cit., pp. 106-108

[411] SANTOS FONTENLA, César, 1978, "Cine musical", en VARIOS, *El Cine. Enciclopedia deI 7º Arte*, vol. 7

[412] SCHOLES, op. cit., pg. 188 ; SLONIMSKY, Nicolás, 2003, *Writings on Music*, Electric Slonimsky Yourke

> "Recientemente, los magnates de Hollywood han considerado rentable realizar biografias cinemáticas de los grandes músicos. Por supuesto, han tenido que adaptar los hechos conocidos acerca de la vida de tales músicos a la fórmula hollywoodiense de 'de la pobreza a la fortuna'. Así, en la película sobre la vida de Gershwin, *Rhapsody in Blue* [Irving Rapper, 1945], se le presenta como un muchacho pobre que no tenia para comer. En la vida real el padre de Gershwin era dueño de seis restaurantes en Brooklyn, y Gershwin podía haber cenado seis veces diariamente si su estómago se lo hubiese permitido. La 'motivación amorosa' es el requisito abso-luto de todos los filmes biográficos. Cuando se realizó una pelícu- la sobre la vida de Tchaikovsky, se representó en la misma a Mme. von Meck, la rica benefactora de Tchaikovsky, a la cual él nunca llegó a conocer, como una jo- ven sobrina del Zar. ¡Ella y Tchaikovsky aparecen nadando juntos bajo el agua y emergen a la superficie confundidos en un apasionado beso! La más exitosa de las recientes producciones de Hollywood sobre tema musical ha sido *El gran Caruso* [Richard Thorpe, 1950]. Mario Lanza, el último ídolo de la pantalla, canta Ridi, Pagliaccio y Sobre las olas. En la película, Caruso-Lanza muere sobre el escenario de la Metropolitan Opera House. En la realidad, falleció en Nápoles, víctima de un prosaico ataque de apendicitis".

Algo parecido es lo que opinaba el citado Hanns Eisler, una gran parte de cuyos escritos y charlas tenían como tema el analfabetismo y la tontería en la música. En una de sus conferencias, Eisler habla sobre varias formas de decadencia musical popular, y dice[413]:

> "Este tipo de música decadente -jazz comercial y música de entretención epígona- es la estupidización diaria de los oídos y del mundo perceptivo de los auditores. Es producida desde la mañana hasta la noche por los medios de reproducción mecánicos. Expresa un optimismo de mentira, que es totalmente injustificado, una pseudohumanidad del tipo `Todos somos seres humanos'. Un erotismo pequeñoburgués que huele a moho y que da asco. La emoción es reemplazada por el sentimentalismo, la alegría por la bufonería. Es tonta a más no poder".

En otra parte, refiriéndose a la tontería en la música de concierto y de ópera, dice: "*A eso se agrega esa espantosa técnica ilustrativa wagneriana. Cuando se habla de un perro, la orquesta ladra, cuando se habla de un pájaro, se escuchan gorjeos, cuando se habla de la muerte tienen que hacer un esfuerzo los señores trombonistas ; para el amor, los violines suenan agudos en mi mayor y en la victoria surge la eficaz percusión. Es insoportable*". Tales películas a las que tanto Eisler como Slonimsky se refieren de manera despectiva no eran realmente, por supuesto, más que pretextos para la audición por parte de la audiencia de una serie de páginas inmortales de la música montadas sobre anécdotas argumentales que no tenían otra misión que la de ir dando paso a los fragmentos más popularizados de las obras de

[413] STEIN, Hanns, *Hanns Eisler. Contra la tontera en la música*, Internet

los diferentes compositores ; la indignación de los puristas, por tanto, no dejaba de estar, en cierto modo, justificada. Algunos de ellos propugnaban, por su parte, otros rumbos -un tanto utópicos, eso sí- para la utilización de la música clásica, y especialmente de la ópera, en el cine. Un ejemplo paradigmático de esto que decimos lo constituye el compositor judeoalemán nacionalizado norteamericano Ernst Toch, quien proclamó a los cuatro vientos lo que sigue en un artículo suyo aparecido en el New York Times[414]:

> "La música cinematográfica a conseguir en el futuro será la ópera fílmica. Esto no se puede llevar a cabo adaptando viejas óperas para la pantalla, ya que la concepción musical de una ópera escénica es necesariamente diferente de lo que debe ser una ópera cinematográfica. Adaptar las óperas existentes -con sus arias, dúos, conjuntos, finales, danzas, marchas y demás- significa mutilar la acción fílmica, o bien la propia música. La música de la ópera fílmica debe elaborar sus propias formas a partir de la típica acción cinematográfica, combinando las distintas leyes de espacio, tiempo y movimiento con leyes musicales inmutables. La primera ópera fílmica, una vez escrita y producida, propiciará la gestación de legiones de otras".

Décadas más tarde, Jean Mitry expresaría un ideal parecido, esta vez en relación con la música cinematográfica en general[415]: "*Libre de todas sus contingencias académicas (desarrollo sinfónico, 'efectos orquestales', etc.), la música, gracias al film, nos revelará un nuevo aspecto de sí misma. Todavía le queda por explorar todo el terreno que se extiende entre sus fronteras y las del sonido natural. Volvería a dar dignidad, a través de las imágenes de la pantalla, a las fórmulas más usadas, presentándolas con una luz nueva: tres notas de acordeón, si corresponden a lo que exige una imagen particular, serán siempre más conmovedoras, en este caso, que la música del Viernes Santo de Parsifal*". Tales consideraciones, como apostilla Prendergast, fueron y son sin duda importantes, pero se basaban en la presunción (a su juicio errónea ; no hay que olvidar que este autor es un renombrado compositor cinematográfico radicado en Hollywood y especializado en seriales televisivos) de que el cine es un *arte*. Pero la industria cinematográfica es para él antes que nada una empresa comercial, y el público lo que demanda es sobre todo entretenimiento[416]. También es operis-tico el lenguaje musical de los dibujos animados, que se inspiraba sobre todo en la *opera buffa*. El espectador de las películas de animación, en efecto, se veía constreñido "*... a suspender la realidad física en un grado mucho mayor que por las películas dramáticas del mismo período*". Esta afirmación, curiosamente, coincide casi punto por punto con lo que expresaba

---

[414] TOCH, Ernst, 1989, *La melodía*, Barcelona, Labor ; 2001, *Elementos constitutivos de la música*, Barcelo na, Idea Books ; PRENDERGAST, op. cit., pp. 21-22
[415] MITRY, op. cit., pg. 140
[416] PRENDERGAST, op. cit., pg. 185

acerca de la ópera Carlo Gozzi, en pleno siglo XVIII, al hablar de "*... la gran magia de seducción que produce la encantadora ilusión de hacer que lo imposible parezca verdadero a la mente y al espíritu de los espectadores*", un punto de vista que es corroborado en la actualidad por el teórico musical Charles Rosen, quien afirma, refiriéndose al 'Don Giovanni', de Mozart[417]: "*... la* opera buffa *tiene unas convenciones tan artificiales como las de cual- quier otro género artístico: hay que aceptar la idea de que la calle está tan oscura que un criado puede hacerse pasar por su patrón simplemente cambiando de casaca, que un hombre no es reconocido por su prometida si se pone un bigote falso y que si a alguien le propinan un golpe, siempre lo recibe por error alguien que está casualmente a su lado*".



The Cat Concerto (Scott Bradley)
Adaptación de 'El Barbero de Sevilla' (Rossini)

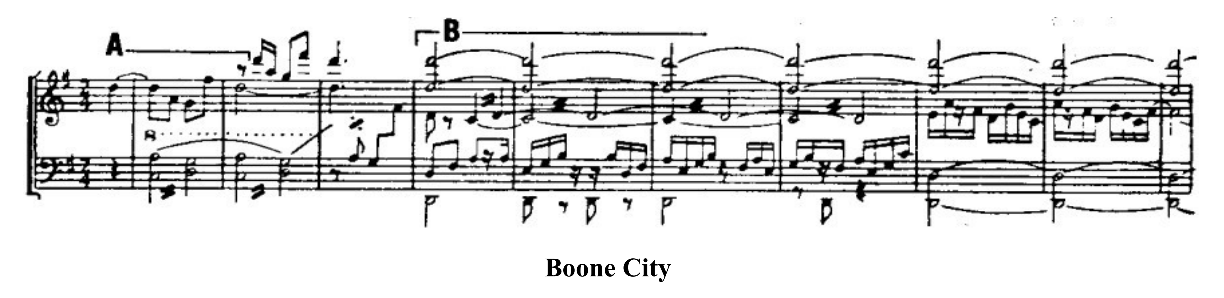
[417] ROSEN, Charles, 1986, op. cit. (citado por PRENDERGAST, op. cit.)

El vocabulario de la música fílmica y sus posibilidades ya estaban sólidamente establecidos durante los años 40 ; así, Hugo Friedhofer, en la película *The Best Years of our Lives* ('Los mejores años de nuestra vida', 1946), de William Wyler, utilizó con gran ma- estría la juxtaposición y sobrepósición de *Leitmotive* al estilo wagneriano con un material melódico decididamente no-wagneriano en una brillante partitura que ganó merecidamente el Oscar musical de ese año[418]. Esta película presenta argumentalmente hablando, además, la estructura de una ópera en 4 actos. El primero de estos elementos tematicos – denominado por el propio compositor el 'Tema de los mejores años'- aparece ya en los titulos de crédito ; el compositor cinematográfico canadiense Louis Applebaum comenta lo siguiente acerca del mismo: "*Su simplicidad, basada en una tríada, y su armonización di- recta y cálida a la vez, reflejan la temática general de la película, sobre todo en lo concerniente a la caracterización del personaje de Homer por parte de Harold Russell*"[419]. El tema, que es utilizado profusamente a lo largo de toda la película, consta de dos secciones claramente diferenciadas: un motivo en tríadas, como hemos apuntado, y una frase compuesta por una sucesión de acordes ; como dice Prendergast, "... *ambas ideas son fácilmente reconocibles y, a causa de su simplicidad, resultan susceptibles de un desarrollo ulterior*".



Los mejores años

El siguiente tema conductor de la partitura es el denominado 'Boone City'. Igual que el primero, contiene dos ideas diferenciadas: un característico motivo de cinco notas con modulación hacia la séptima mayor y una melodía sincopada a base de tríadas interrumpidas.



Boone City

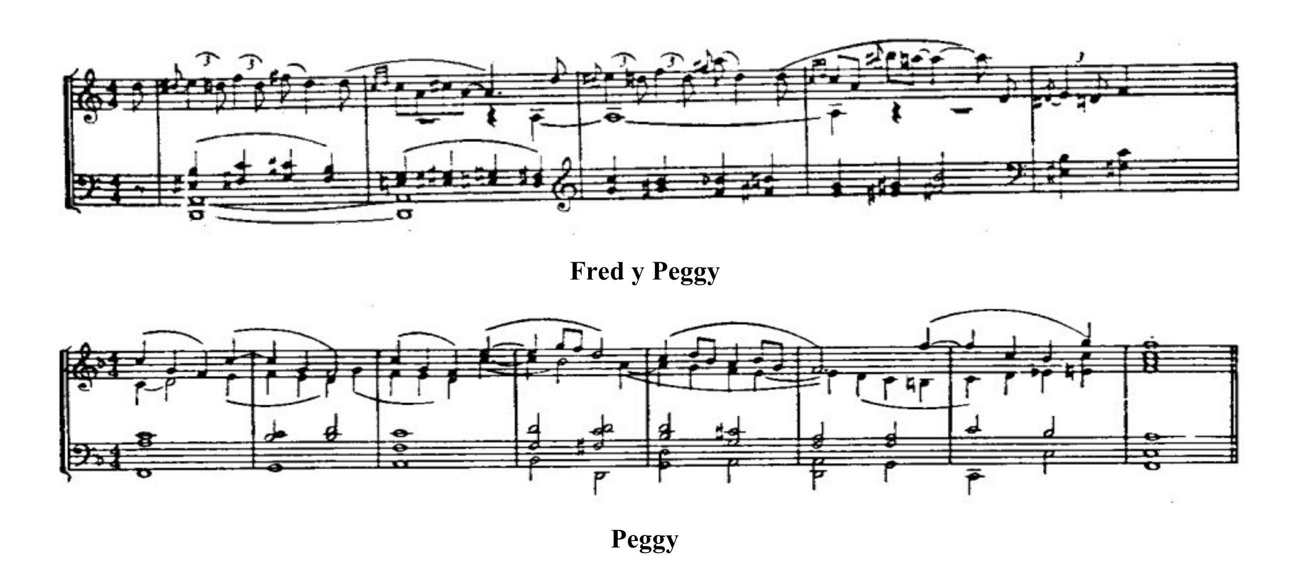
[418] PRENDERGAST, op. cit., pp. 73 ss.
[419] PITMAN, Walter, 2002, *Louis Applebaum. A Passion for Culture*, Toronto, The Dundry Group

A continuación viene una estructura en acordes que recuerda el segundo motivo del primer tema, asociado a la relación de vecindad que se establece entre las familias de Homer y de su novia ; su armonización, como ha admitido el propio Friedhofer, recuerda vivamente el estilo de algunas composiciones de Aaron Copland. El carácter de las ideas musicales que vienen a continuación es necesariamente diferente del de las que hemos visto hasta ahora, según Prendergast. Así, el tema correspondiente a la novia de Homer, Wilma, consiste en una melodía sencilla, pegadiza y algo lacrimosa, igual que el propio personaje.



Wilma

Sigue un tema al estilo de Gershwin que subraya la frágil relación de pareja que existe entre Fred y Peggy ; esta última dispone, además, de un material temático propio.



Fred y Peggy

Peggy

Según Prendergast, por otro lado, aunque Friedhofer despliega en esta partitura una evidente economía de materiales sonoros, no por ello deja de tratar de manera especial algunas secuencias dramáticas, en las cuales no se refiere directamente a ninguno de los motivos temáticos principales:

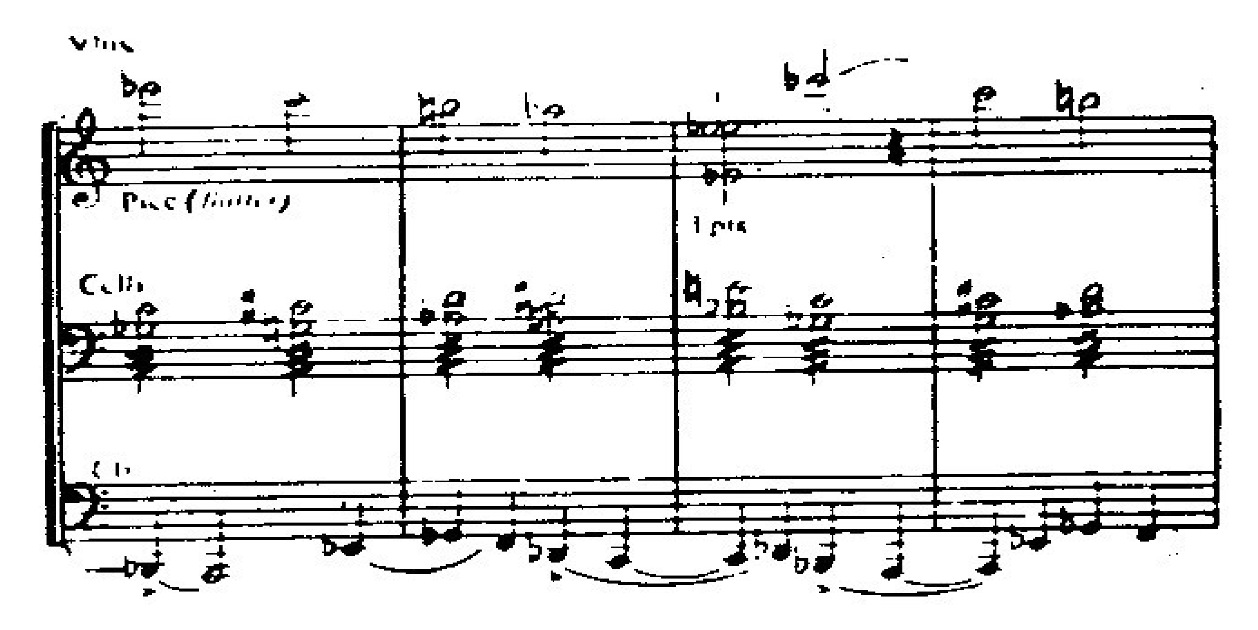
a) En el momento en que Homer, frustrado y molesto por sus manos mecánicas, rompe la ventana de su taller se hace uso de una canción infantil, interesantemen-

te orquestada y armonizada, como referencia a los niños que presencian asombrados la escena desde el exterior de la casa.



Reacción de Homer

b) Durante la pesadilla de Fred -el momento en que éste rememora oníricamente sus terribles experiencias bélicas- tenemos un intervalo de cuarta.

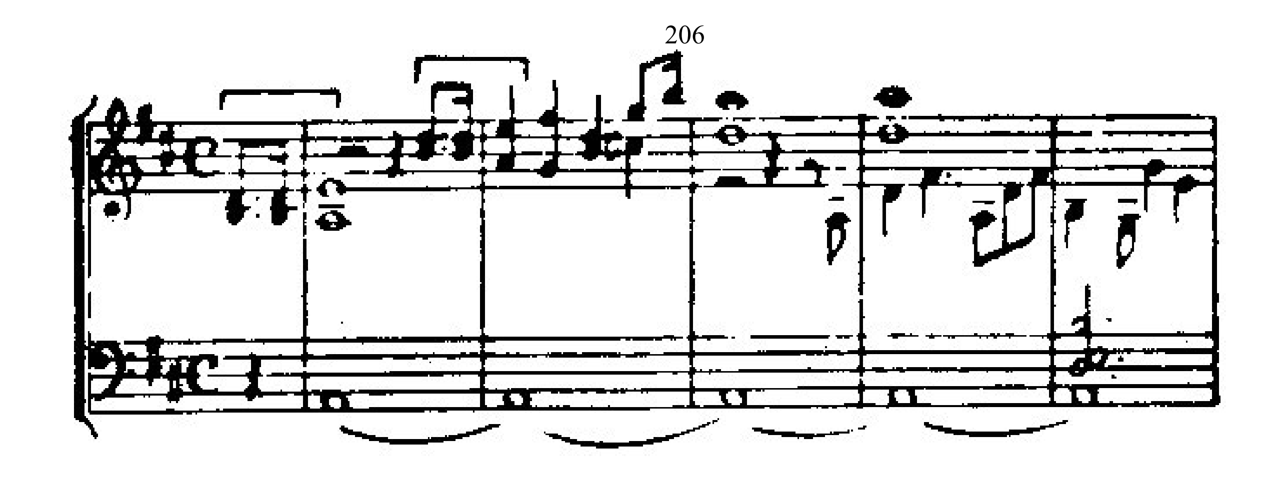


Pesadilla de Fred

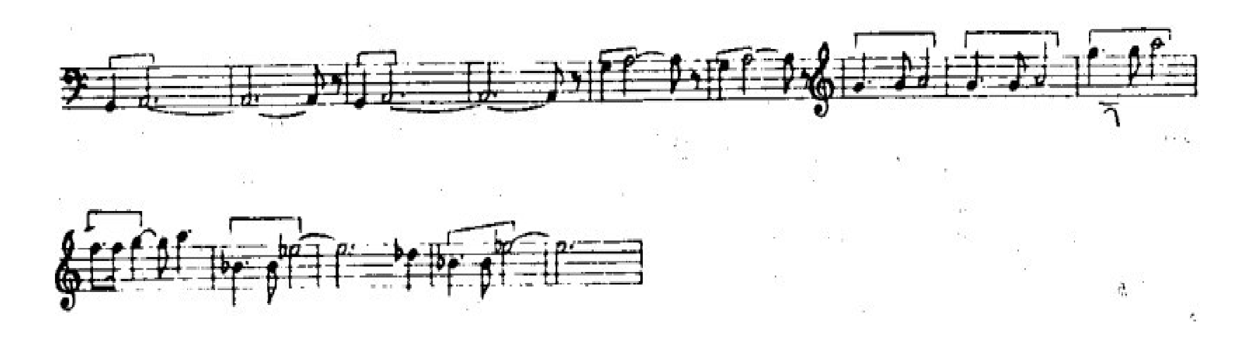
c) Cuando Fred descubre el cementerio de aviones y sube a la cabina de uno de ellos el desarrollo musical es el siguiente, de acuerdo con el análisis publicado por el musicólogo británico Frederick W. Sternfeld, que transcribimos 'in extenso'[420]:

---

[420] STERNFELD, Frederick W., 1973, *Music in the Modern Age*, New York, Praeger Publishers



Bombardeo 1



Bombardeo 2



Bombardeo 3

"Al comenzar la secuencia del bombardero, el capitán Fred Derry está ostensiblemente fuera de campo. Mientras su padre lee el documento de concesión de la Cruz Distinguida del Aire la música hace su aparición con el motivo de segundas ascendentes que se ha escuchado en la escena precedente y continúa con un tratamiento de la sección 'B' del principio. Esta suena suavemente hasta llegar a los acordes heroicos. Entonces se vuelve a tocar el pasaje entero, como un contrapunto que acompaña la lectura del texto de la condecoración. Cuando la lectura y el diálogo terminan, el mezclador de sonido incrementa el volumen de la música, que ahora expresa con sus propios recursos, mejor incluso que las palabras, el heroísmo, el sentido del deber, la habilidad profesional y la eficiencia demostradas por el capitán Derry. En el momento en que la cámara se desplaza hacia la fila de aviones desmontados, el motivo de segundas ascendentes cobra aún mayor protagonismo, extendiéndose finalmente el intervalo (tras ocho repeticiones) a una cuarta. Vemos ahora el interior del bombardero desmantelado mientras el excapitán entra en la cabina, y la música nos presenta de nuevo, como tercer tema de esta secuencia, la semimelancolía y semimarcialidad del Tema Nº 1 con su conclusión heroica. La obsesión por revivir las misiones mortales se hace dueña del bombardero mientras nos aproximamos al clí-

max, y mientras la magia de la angulación de la cámara y del montaje nos sugiere un despegue imaginario, la disminución progresiva del motivo de segundas ascendentes simboliza el calentamiento de motores y, más todavía, los latidos acelerados del corazón de un individuo asustado. En ese instante, el sonido de la trompeta contrastando con la disminución final del motivo de segundas aumentadas revela, si no el fondo psicológico de la escena, al menos su sustituto potencial. La tensión aumenta cuando un pedal invertido sobre *Mi b*, que se sostiene durante diez compases, acompaña a un primer plano del personaje sudoroso y culmina en la serie descendente de corcheas que se había utilizado previamente en la escena de la pesadilla, como una réplica tanto en ritmo como en tesitura (*Mi b*) del clímax de aquella escena. La afirmación cuádruple de este sencillo, aunque decisivo, grupo de cinco notas que hace casi dos horas que no se ha escuchado actúa como una sorpresa siniestra, aunque la audiencia ha sido preparada para ello".

Dado que en el cine se reúnen lenguaje, escenografía y drama, resulta una conclusión bastante lógica suponer que se aplicarían al mismo la idea del Gesamtkunstwerk y sus elementos. La ópera *Der fliegende Holländer* ('El holandés errante'), de Richard Wagner, podría en cierto sentido ser considerado como una version muy primitiva de 'mickey-mousing'[421]. La utilización del leitmotif en las bandas sonoras fílmicas se puede trazar a los comienzos del cine sonoro. El mencionado compositor cinematográfico Joseph Carl Breil lo puso en práctica desde 1921, afirmando que "*el motivo debe variar en sus sucesivas apariciones para adaptarse a nuevas situaciones*". En la época dorada de Hollywood, los compositores que llegaban procedentes de Europa, algunos con experiencia operática a sus espaldas, se constreñían al estilo del al romanticismo decimonónico. A consecuencia de ello, el leitmotif se convirtió en un medio popular de describir personajes cinematográficos, algo así como una tarjeta de visita[422]. Con la arribada de las canciones temáticas de las películas, los 'leitmotifs' se extraían de la versión completa de las mismas[423]. El citado compositor de Hollywood Max Steiner, que se caracterizaba por esta práctica, dicen que manifestó: "*Si Wagner hubiese vivido en este siglo, sería el número uno de los compositores para cine*"[424]. Muchos temas de los títulos de crédito de la era dorada se componían en dos partes: el tema 'A' representaba generalmente el título del film en cuestión, y/o el personaje principal, mientras que el tema 'B', generalmente de un tono más lírico, se refería a un personaje secundario. De manera parecida a una obertura de ópera wagneriana, era la reaparición posterior de dichos temas la que desvelaba su significado. Así, por ejemplo, la partitura de Steiner para la mencionada *King Kong* (1933) utiliza esta fórmula. El tema de Kong, tres notas en un bajo

[421] COOKE, Mervyn, 2008, *A History of Film Music*, Cambridge University Press, pp. 25 ss.
[422] BIANCOROSSO, Giorgio, 2001, "Beginning Credits and beyond", en *Echo*, vol. 3, Nº 1 ; 2010, "The Shark in the Music", en *Music Analysis*, Nº 29, 1-3, pp. 303-339
[423] KASSABIAN, Anahid, 2001, Hearing Film. New York, Routledge, pg. 33.
[424] COOKE, op. cit., pg. 80

de vientos, da paso al título principal, establece la fuerza del simio presuponiendo lo que va a ocurrir más adelante, y pasa suavemente a un segundo tema en legato. Los leitmotifs generalmente actúan en presente, sea dentro o fuera de campo, o bien de manera psicológica. Según Justin London, tienen el mismo 'peso' que un nombre propio, de acuerdo con un momento emocional del film[425]. El compositor Hanns Eisler y el sociólogo Theodor Adorno -ya citados- concedieron validez al estilo compositivo basado en leitmotifs afirman-do: "*La facilidad con que los mismos (leitmotifs) son recordados proporciona pistas concre-tas al espectador, y ayudan también al compositor cuando realiza su trabajo bajo presión. Puede citar donde en caso contrario tendría que inventar. Funcionan como marcas por así decirlo, mediante las cuales se pueden identificar personas, emociones y símbolos*"[426]. Kathryn Kalinak, por su parte, afirma que "… *el 'leitmotif' se remite a la conciencia, llama la atención sobre sí mismo y demanda ser escuchado; rehusa a disolverse en el transcurrir musical continuo y por lo general no escuchado ..., es decir, la naturaleza normal de la música fílmica*"[427]. Refiriéndose al leitmotif del monstruo en *Jaws* ('Tiburón', 1975), de Steven Spielberg, el citado Giorgio Biancorosso describe la reacción emocional como pavloviana por la forma que tiene de introducirse en la mente del espectador[428]. Royal S. Brown, por su parte, dice que "… *por supuesto, no se puede ignorar el aspecto manipulador de la colaboración (conspiración, dirían algunos) del cine con la música*"[429].

El leitmotif en las películas, en consecuencia, puede constituir una poderosa herramienta que debe sopesarse con todo cuidado. Constituiría un error, no obstante, considerar que el leitmotif wagneriano y su correspondiente fílmico son uno y lo mismo. El Gesamtkunstwerk podría haber servido inicialmente como referente para un nuevo género de música cinematográfica. Pero la idea de melodías recurrentes fue igualmente utilizado por otros compositores de ópera del siglo XIX anteriores a Wagner, como Puccini, Strauss o Weber, que a su vez contribuirían a influir en la composición de música para el cine. David Neumeyer comenta que equiparar la ópera con el cine –con el que guarda bastantes paralelismos, como se ha visto- tiene sus problemas inherentes. En primer lugar, los actores cinematográficos no cantan su diálogo, y en segundo, al contrario que en la ópera, la música de acompa-

[425] LONDON, Justin, 2000, "Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score", en BUHLER, James, FLYNN, Caryl y NEUMEYER, David, ed., *Music and Cinema*, Hanover, University Press of New England, pp. 87 ss.
[426] ADORNO & EISLER, op. cit., pg. 81
[427] KALINAK, Kathryn, *Settling the Score: Music and the Classic Hollywood Film*, Wisconsin Studies of Music
[428] BIANCOROSSO, op. cit., pg. 307
[429] BROWN, Royal S., 1994, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, pg. 110

ñamiento no es constante[430]. También habría que tener en cuenta que la audiencia cinematográfica es mucho más diversificada que la de la ópera, lo cual influye en algunas decisiones de los compositores. Neumeyer afirma que, por otro lado, los compositores cinematográficos tempranos, como Max Steiner, "*otorgaban un alto valor a los métodos 'operáticos' de composición para el cine, pero no se puede evaluar cuánto de esto se debía realmente a Wagner*". Los musicólogos coinciden en que por lo general el leitmotif se ha utilizado en las películas de una forma mucho más simplista que como lo hacía Wagner, y con mucha menos variación[431]. Según Eisler el 'leitmotif' de Hollywood, al ser más simple, tiene poco en común con la práctica wagneriana, prescindiendo del hecho de los leitmotifs de Wagner se basaban en temáticas mitológicas, mientras que muchos de los generados en Hollywood se inspiran en historias cotidianas de la vida real[432]. Por otro lado, la necesidad de coordinar la música con el diálogo, los efectos sonoros y la planificación ha contribuido tal vez a su simplificación. Sería más apropiado, por tanto, contemplar el sistema de los leitmotifs del cine como 'inspirados' por Wagner, pero no originados por él. Eso no impide que unos cuantos compositores notables hayan desarrollado sus partituras con leitmotifs de una forma más wagneriana, llevando así al 'Gesamtkuntswerk' a unos límites que Wagner jamás imaginó. Es el caso de Steiner, y también el de Erich Korngold y el de Miklos Rozsa, por citar sólo algunos ejemplos. Scott D. Paulin se pregunta "*¿Por qué Wagner?*"[433]. Su figura se nos presenta como un fetiche ritual destinado a reprimir en sentido psicoanalítico la sensación de 'castración' producida por la falta de unidad, la heterogeneidad material del aparato cinematográfico. Wagner sirve, por tanto, como modelo casi universal a los compositores e intérpretes de música para el cine, y conceptos como Gesamtkunstwerk, melodía sin fin y leitmotiv circulan por doquier, a menudo apartados del nombre de Wagner y de su utilización de los mismos. En ocasiones se ha criticado su influencia, y en otras se ha achacado a los músicos de cine el ser lo bastante wagnerianos.

El compositor de Hollywood más importante de la década de los años 40 fue, sin duda, Bernard Herrmann, quien procedió a refinar las prácticas compositivas heredadas de los años 30 mediante una instrumentación más cuidada, limitada y en ocasiones inusual[434]: "*De genio sombrío y visionario, patético en el más puro sentido romántico, se movió siempre*

[430] NEUMEYER, David, 2010, "Wagnerian Opera and Nineteenth Century Melodrama", en JO, Jeongwo y GILMAN, Sander L., *Wagner & Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, pg. 118
[431] PAULUS, Irena, 2000, "Williams Versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, Nº 2, pp. 153 ss.
[432] BROWN, op. cit., pg. 99
[433] PAULIN, Scott D., *The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music*, Internet
[434] COLÓN PERALES, op. cit., pg. 41

entre el terror, el suspense, la ciencia-ficción, la fantasía o los dramas de acentos desgarrados y el humor negro. De estricta formación clásica y de inflexible vo- cación contemporánea, nunca cedió a los arquetipos o a los clichés hollywoodienses: es uno de pocos compositores que han tratado con la misma intensidad y respeto sus obras para las salas de concierto y para el cine". Según Jason Neal, su música para *Vertigo* ('Vértigo', 1958), de Alfred Hitchcock está influida por el 'Tristan e Isolda' wagneriano[435]. Por la misma época, en Italia, Alessandro Cicognini y Nino Rota, que habían empezado ya a componer para el cine durante la década anterior, fueron consolidando el vocabulario musical del 'neorrealismo'. Cicognini colaboró repetidamente con Vittorio de Sica, y Rota lo hizo con Michelangelo Antonioni, y más tarde también con Federico Fellini. En Suecia, mientras tanto, Erik Nordgren iniciaba una larga colaboración con Ingmar Bergman. Pero la influencia de esos compositores europeos en el cine norteamericano se haría notar bastante tardíamente, toda vez que las películas que llevaban su música fueron siempre consideradas en Hollywood como obras 'artisticas', marginales y elitistas.

La primera ruptura, dentro de la música fílmica norteamericana, con el estilo sinfónico-operístico de influencia europea de los años 30 tuvo lugar durante los 50, cuando comenzaron a utilizarse *temas jazzísticos* o inspirados en el jazz. Ese tipo de música se había empleado ya antes profusamente en comedias musicales y en films de animación, pero apenas se la había utilizado en películas dramáticas. Olvido Andújar Molina añade que el jazz estuvo presente casi desde los inicios de la cinematografía, de la mano de conocidos intérpretes como Scott Joplin, Count Basie o Louis Armstrong, entre otros, que trabajaron en sus inicios como acompañantes en salas de cine ; el 'jazz-man' – músico de jazz-, por otra parte, figuró desde muy pronto como personaje arquetí-pico en infinidad de comedias mudas. Citemos como ejemplo *A Dog's Life* (1917) y *A Day's Pleasure* (1919), de Charles Chaplin, así como *Luke's Busy Day* (1917) y *Young Mr. Jazz* (1919), de Hal Roach[436]. Compositores como Alex North, Leonard Rosenman y Elmer Bernstein fueron los primeros en escribir partituras de influencia jazzística, consi-guiendo de esta manera que la tradición hollywoodiense aceptase a partir de entonces un espectro más amplio de sonoridades contemporáneas. Una de las ventajas, por otra parte, de la música de jazz consistía en que la misma precisaba de una orquestación bastante más simple y, por ende, más barata, y esa circunstancia hizo

---

[435] NEAL, Jason, 2013, "An Ambivalent Commemoration: Wagner at 200", en *Geheimnisvolle Musik*, Internet

[436] ANDÚJAR MOLINA, Olvido, 2013, "El jazz en cine: desde las primeras películas sonoras a la Segunda Guerra Mundial", en *Libros de la Torre del Virrey*, Nº 1, Internet, pp. 1-3

que fuese rápidamente aceptada por el *studio-system*[437]. Cada vez más compositores norteamericanos se dejaron influir por dichas armonías y ritmos ; entre todos ellos destacó Henry Mancinì, quien abrió el camino a una nueva generación de compositores de música para el cine. Mientras tanto, en Italia, la colabora- ción de Giovannì Fusco con Antonioni llevó mucho más lejos la cuestión del control de la partitura fílmica, dando lugar a unas melodías mucho más líricas y a una orquestación aún más reducida que la empleada hasta entonces en el cine americano. Los directores franceses de la *nouvelle vague,* por su par-te, preferían asimismo un sonido más ligero y funcional, aunque todavía esencialmente romántico. Compositores como Georges Delerue y Michel Legrand realizaron sus primeros trabajos en ese ambiente antes de participar en producciones británicas o estadounidenses. Por otro lado, el primer largometraje del cineasta hindú Satyajit Ray, *Pather Panchali* (‘La canción del camino’, 1955), hacía un espectacular uso de la música tradicional de la India interpretada por Ravi Shankar. En Grecia, Mikos Theodorakis intentó, como antes Hanns Eisler, introducir una dimensión política en la banda sonora de películas como *Phaedra* (‘Fedra’, 1962), de Jules Dassin, o *Zorba the Greek* (‘Zorba, el griego’, 1964), de Michael Cacoyannis. Esa utilización de música folklórica y popular en el cine de los distintos países se propagó especialmente por toda Latinoamérica, como demuestran los estudios de Ruper Rafael Vásquez y de Joaquín López González[438].

En Japón, Fumio Hayasaka proporcionó música a las principales creaciones filmi- cas de ese país, como *Ugetsu monogatari* (‘Los cuentos de la luna pálida’, 1953), de Kenji Mizoguchi, *Rashomon* (‘Rashomon’, 1950), de Akira Kurosawa, y *Shichinin no samurái* (‘Los 7 samurais’, 1954), del mismo realizador. Los experimentos y la expansión de los años 50 continuaron durante los 60, produciéndose consolidaciones y vislumbrándose nuevas posibilidades para la música fílmica. Así, en los EE. UU., los compositores Quinci Jones y Lalo Schifrin supieron sacar ventaja de la anteriormente mencionada aceptación por parte de los estudios del nuevo lenguaje musical. John Barry, por su parte, añadió elementos de *rock* y estilizaciones medievalizantes al repertorio clásico, mientras que Maurice Jarre utilizó un lenguaje más bien romántico y tradicional de influencia francesa para elaborar partituras épicas destinadas a películas igualmente épicas, y el japonés Toru Takemitsu, un discípulo de Hayasaka, llevó su peculiar versión de la vanguardia musical europea a las pantallas de su país. El italiano Ennio Morricone, por fin, mezcló todos los estilos en la banda sonora de ‘spa-

[437] De GORGOT, Emilio, *El ‘studio-system: auge y caída del Hollywood clásico*, Jot Down, Internet
[438] VÁSQUEZ, R., *La música popular tradicional en el cine venezolano de la década de los noventa*, Inter-net ; LÓPEZ GONZÁLEZ, J., *La música cinematográfica de Astor Piazzola*, Internet

ghetti-westerns', films policiacos, dramas y farsas con un indudable sentido de la ironía[439]. El proceso de consolidación de los años 60 prosiguió imparable durante los 70, aunque con bastantes menos innovaciones. Asi, John Williams, Bill Conti y Jerry Goldsmith hicieron uso de técnicas y de lenguajes ya existentes para crear partituras más o menos inolvidables. Philippe Sarde, por su parte, se adscribió a la tendencia francesa de basarse más en su propió acervo musical que en el alemán. Ello no impidió, no obstante, que en los films franceses se siguiese citando profusamente a los clásicos, igual que en el pasado, sin discriminar entre nacionalidades[440] ; también se acudió con frecuencia al *jazz*. La década de los 80, por otro lado, vio aflorar varias nuevas tendencias en la música filmica. La primera de ellas consistió en la utilización de sintetizadores por parte de artistas como Vangelis, Tangerine Dream y Giorgio Moroder. La segunda estribó en el uso generalizado de música de vanguardia, no sólo en peliculas explícitamente vanguardistas, tales como la partitura de Philip Glass para *Koyaanisquatsi* ('Koyaanisquatsi', 1983), de Goffrey Reggio, sino incluso para producciones de tinte bastante más comercial, como, por ejemplo, *Something wild* ('Al-go salvaje', 1986), de Jonathan Demme, donde la música minimalista de David Byrne, Laurie Anderson y John Cale convive con producciones de una serie de grupos contemporáneos de 'rock'. Byrne participó asimismo en la oscarizada banda sonora de *The Last Emperor* ('El último emperador', 1987), de Bernardo Bertolucci.



Theremin

---

[439] LOMBARDO, Manuel J., *Por un puñado de gloria: Morricone como icono de la cultura popular*, Inter--net

[440] LACOMBE & PORCILE, op. cit., pp. 277 ss.

Como consigna Ana María Sedeño Valdellós[441], el desarrollo de la música electrónica estuvo inicialmente orientado hacia dos grandes áreas de experimentación, en gran medida separadas: una se ocupaba de la liberación de los sonidos naturales, mientras la otra pre-tendía crear una gama nueva de sonidos a través de la electrónica. El precursor de esta técnica fue el ruso Lev Theremin quien, buscando un medio para reproducir los sonidos que pueden escucharse en la frecuencia radiofónica entre diversas emisoras, inventó un instrumento al que llamó *theremin*. Su sonido es como una oscilación ultraterrena, fluida y fácil de dirigir con las manos del intérprete en torno a las antenas. Ha sido utilizado en películas como *The Day the Earth Stood Still* ('Ultimátum a la Tierra', 1951), de Robert Wise, como parte de la banda sonora elaborada por el mencionado Bernard Herrmann, y la mencionada *Recuerda*, de Alfred Hitcock, con banda sonora firmada por Miklós Rozsa. Desde aquí, terminó por convertirse en un cliché musical para mostrar las mentes de psicópatas, monstruos o criaturas extrañas y en películas de ciencia ficción de la década de los 40 y 50, simbolizando la vida extraterrestre.



Ondas Martenot

[441] SEDEÑO VALDELLÓS, Ana Mª, 2004, 'La música contemporánea en el cine', en *Revista Historia y Comunicación Social*, Nº 9, Madrid, Universidad Complutense, pp. 157 ss.

El 'theremin', por otro lado, carecía de teclas prefijadas, al contrario que las *ondas Martenot*, del músico francés Maurice Martenot, que sí contaban con un teclado y permitían crear efectos de glissando o vibrato. Este nuevo instrumento se integró más fácilmente y fue utilizado por compositores como Honegger, Varese o Milhaud, que ya habían compuesto música para películas antes, especialmente el primero de ellos. Arthur Honegger, en efecto, había trabajado a las órdenes de Abel Gance en sus películas *La roue* ('La rueda', 1923) y *Napoleón* (1927). El primero de esos títulos combinaba piezas de Fauré, Saint-Saëns y Mas-senet con el original de Honegger, que luego cristalizó en su versión para concierto como 'Pacific 123'. Gance incluso montó por referencia inmediata a la música y de acuerdo con un sistema primario de notación musical desarrollado por Honegger. La partitura de éste está pensada para capturar el dinamismo de las secuencias de montaje, aspecto en el que Gance fue un verdadero genio y precursor. La asociación entre música y efectos sonoros electrónicos experimentó avances en la década de los cuarenta cuando el mencionado Pierre Schaeffer, Pierre Henry y otros compositores del Groupe de Recherche de Musique Concrète empezaron a experimentar con sonidos concretos, no únicamente grabados, sino manipulados o transformados variadamente, reproducidos al revés, a distintas velocidades, con el ataque eliminado, mezclados y procesados mediante distintos dispositivos electrónicos, incluyendo filtros, amplificadores y cámaras de eco[442], como ocurre en la banda sonora de Maurice Jaubert para *L´Atalante* (1934), de Jean Vigo. No obstante, la que se considera primera banda sonora enteramente electrónica, actualmente una obra de culto, fue la creada por Louis y Bebé Barron para *Forbidden Planet* ('Planeta Prohibido', 1956), de Fred M. Wilcox. Más que música, el resultado son racimos aglutinados de efectos sonoros electrónicos. Para su época, esos sonidos fueron, sin duda, extraordinarios y conjuraron paisajes y terrores ultraterrenos. La manipulación electrónica de la voz humana es la metáfora más directa de la era de la maquina. Asimismo, la reproducción electrónica del canon clásico parece provocar cierta inquietud entre los puristas, como la transcripción por parte de Wendy Carlos de obras de Bach en la mencionada *La naranja mecánica*, que mezclaba sonidos electrónicos con fragmentos de Rossini, Beethoven, Purcell y Elgar. Muchas de las críticas que atrajo la primera generación de partituras electrónicas para cine en la década de los 70 obedecía a su baja calidad, más que al modo en que había sido producida la música. Una muy alabada, sin embargo, fue la de *The Andromeda Strain* ('La amenaza de Andrómeda*'*, 1971), de Robert Wise, compuesta por Gil Melle. Realmente, la ciencia-ficción era un territorio atractivo para las bandas sono-ras sintetizadas, por la sugerencia relacionada con estos sonidos de tiempos futuros o

[442] SCHAFFER, Pierre, 2012, *In Search of a Concrete Music*, University of California Press ; TERUGGI, Daniel, 2015, "Musique Concrète Today: Its Reach, Evolution of Concepts and Role in Musical Thought", en *Organised Sound*, Cambridge University Press

su conexión con estados de alarma. El minimalismo, por otra parte, ha tenido asimismo un gran éxito en el cine, y Sedeño Valdellós lo describe el fenómeno como sigue:

> "Música sencilla y directa, realizada con medios drásticamente reducidos, limitándose a elementos musicales básicos, es herencia de Antón Webern y de su ascetismo y concisión expresivas y fruto de la llegada de fórmulas músicales de la lírica japonesa. Se encuentra basada en la economía de texturas y la repetición. El honor de propiciar bandas sonoras de este tipo se debe al realizador e historiador de arte inglés Peter Greenaway, y su colaboración con los compositores Michael Nyman y Wim Mertens. Su primera película, *El contrato del dibujante*, cuenta con una banda sonora original de Nyman, que constituye una adaptación minimalista de la música de Purcell. La música del cine de Greenaway es una música difícil de oír durante mucho tiempo separada de la imagen, por sus constantes repeticiones y su agobiante ritmo electrónico, pero está magníficamente incorporada a la imagen, lo que unido a su belleza, crea momentos especialmente sublimes, como en *El vientre de un arquitecto*. Con el minimalismo de Mertens, Branca, Nyman o Glass aparece el horizonte de la música de cine del siglo XXI, música tecnológica que recurre a sugerencias de los maestros del pasado y los reconvierte en sonidos utilitarios, funcionales, aunque lejos del servilismo anodino de otras épocas".

En tercer lugar, y también relacionada con las anteriores, tenemos la tendencia cada vez más acuciante a construir las bandas sonoras a partir de canciones de moda, como ocurría, por ejemplo, en *The Big Chill* ('Reencuentro', 1983), de Lawrence Kazdan, *Down and Out in Beverly Hills* ('Un loco suelto en Hollywood', 1986), de Paul Mazursky, y *Good Morning, Vietnam* ('Good Morning, Vietnam', 1987), de Barry Levinson[443]. Esa modalidad no era realmente nueva, pues se desencadenó con el insospechado éxito que tuvo en su momento la canción "Do Not Forsake Me Oh My Darling", con música de Dmitri Tiomkin, que formaba parte de la banda sonora de *High Noon* ('Solo ante el peligro', 1952), de Fred Zinnemann. Algunos años antes que esa cinta se estrenó *Dreams That Money Can Buy*, una realización colectiva que el artista de vanguardia y ocasional director cinematográfico Hans Richter puso en marcha en 1947, reuniendo a varios creadores importantes de diversos movimientos experimentales más o menos relacionados con la música de vanguardia. Presenta episodios firmados, aparte del propio Richter, por Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder o Max Ernst, entre otros:

1) *Desire* (Max Ernst)
2) *The Girl with the Prefabricated Heart* (Fernand Léger)
3) *Ruth, Roses and Revolvers* (Man Ray)

---

[443] PRENDERGAST, op. cit., pp. 102-104

4) *Discs* (Marcel Duchamp)

5) *Circus* (Alexander Calder)

6) *Ballet* (Alexander Calder)

7) *Narcissus* (Hans Richter)

La aportación del francés Ferdinand Leger al referido experimento se apoya en una canción de Libby Holman, una cantante de vida bastante tormentosa, famosa en aquel entonces. Narra la historia de Venus, la mujer perfecta, salida directamente de una linea de montaje, que conoce al hombre perfecto, tambien de fabricación industrial. Es sorprendente cómo un corto de vanguardia realizado en 1947 se asemeja tanto a un videoclip moderno, a uno de esos trabajos de Spike Jonze o Michel Gondry realizados con bastante posterioridad. La música se impone a la imagen, marcando sus ritmos; el montaje es sincopado, apropiado para los movimientos irregulares de los maniquies. Incluso el tono conceptual nos recuerda a los muy posteriores videos de la MTV. Un ejemplo más de la permeabilidad de las influencias, de las transferencias entre disciplinas creativas aparentemente alejadas[444]. El 'rock', por su parte, entró definitivamente en el lenguaje de la música cinematográfica durante esa década, con películas como *Against all Odds* ('Contra todo riesgo', 1984), de Taylor Hackford, y *Stakeout* ('Procedimiento ilegal', 1987), de John Badham, mostrando en este último caso evidente influencia de la banda sonora de la serie televisiva *Miami Vice* ('Corrupción en Miami'), original de Jan Hammer[445]. Esta última tendencia -nefasta, en nuestra modesta opinión- se continuó desarrollando de forma imparable a lo largo de la década de los 90.

El más arriba mencionado Jesús García Jiménez distingue dos formas básicas de narratologia musical[446]:

a) *Música diegética* (sonido 'in' u 'off')

b) *Música extradiegética* (sonido 'over').

En el primer caso la presencia de la música se justifica por sí sola en el re- lato, ya que forma parte del mismo ; por ejemplo, en el film *Ánsikte mot ansikte* ('Cara a cara, al

444 GASPAR, Al., Visiones, Internet
445 COLON PERALES, op. cit., pg. 108
446 GARCIA JIMENEZ, op. cit., pp. 251 ss.

desnudo', 1975), de Ingmar Bergman, cuando los protagonistas asisten a un concierto donde es interpretada la Fantasía para piano en Do Menor de Mozart, o las innumerables secuencias de películas donde se asiste a una representación de ópera, como es el caso de *Meeting Venus* ('Cita con Venus', 1991), de István Szabó, cuya trama describe precisamente el ensayo y montaje teatral del 'Lohengrin' de Wagner. Un caso aparte viene constituido por la tantas veces citada utilización de la Cabalgata de *Die Walküre* ('La Walkiria'), de Wagner, en la secuencia del ataque con helicópteros a la aldea vietnamita de *Apocalypse Now* ('Apocalypse Now', 1978), de Francis Ford Coppola[447]. Por otro lado, sí que es cierto que en la citada secuencia se pretendía conseguir un efecto dramático similar al que originalmente tenía pensado Wagner para la escena de su ópera donde aparece[448]:

> "El tema de la Cabalgata de las Walkyrias había hecho una aparición episódica y fragmentaría en el preludio del segundo acto, pero adquiere todo su desarrollo -tal como se puede oír en los conciertos sinfónicos- al alzarse el telón en el último acto de la obra. La escena representa la cumbre de un escarpado monte, con un bosque de pinos a un lado y una roca gigantesca al otro ; algunas nubes avanzan sobre las más altas rocas, empujadas por el viento. Entre las nubes pasan cabalgando nueve Walkyrias que lanzan el grito de llamada Hojotoho!, y el tema de la cabalgata surge entre fulgurantes trinos y arpegios, resonando poderosamente e interrumpiéndose por impetuosos cromatismos. En el desenfreno de la carrera lanzan las Walkyrias clamores incesantes. Entre nubes de relámpagos desaparecen y reaparecen".

En el segundo caso la música no forma parte de la acción filmica sino que cumple otras funciones ; así ocurre, por ejemplo, con los pasajes del *Parsifal* ('Parsifal'), de Richard Wagner, que suenan en diversos momentos de *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta, con los trozos rossinianos que se escuchan en *Oscar* ('Oscar, quita las manos', 1991), de John Landis, o con la original utilización que hacen Stanley Kubrick y Walter (o Wendy) Carlos

---

447 Esta música, en efecto, aunque se la suele citar frecuentemente como ejemplo de diégesis musical, sólo es, en nuestra opinión, pretendidamente diegética, y consideramos razonable presumir que esa fue la intención orignal de Coppola al elaborar la referida secuencia. Suponemos que dicho cineasta sería consciente de que en la dura realidad la música procedente de un cassette reproducido a bordo de un helicóptero en combate no sólo no se escucharía en absoluto desde tierra, sino que posiblemente tampoco se oiría gran cosa desde los demás helicópteros de la escuadrilla ; incluso la propia tripulación del helicóptero en cuestión tendría dificultades –dado el estrépito reinante en un contexto de batalla- para poder escucharla, por buenos que fuesen los sistemas de amplificación sonora de que dispusiesen. La afirmación –que circuló a raíz del estreno del film en ciertos círculos más o menos cinéfilos- de que las tropas norteamericanas habían utilizado realmente, y con frecuencia, esa táctica wagneriana en la Guerra de Vietnam, no deja de estar fundamentada, por tanto, según creemos, en una leyenda que se sustenta en lo que de verdad sólo puede constituir una *ficción cinematográfica* extradiegética, muy bien resuelta por el director del film, eso sí. Como colofón de este comentario podríamos referirnos, por otra parte, a la curiosa presunción por parte de cierta parte de la audiencia –con resonancias racistas, según nos parece- de que a las tropas del Viet-Cong no sólo no les gustaba la música de Wagner (ni siquiera podían entenderla, claro: no eran más que salvajes comunistas), sino que además les causaba un terror indescriptible, como puede verse en dicha escena. El hecho de que quienes hacen tales aseveraciones presuman de ser políticamente 'de izquierdas' resulta bastante más preocupante. [N. M.]

448 VARIOS, 1977, Fichero Musical, Daimon

de la obertura de *La gazza ladra* ('La urraca ladrona'), de Rossini, en la mencionada *A Clockwork Orange* ('La naranja mecánica', 1971), concretamente en la secuencia de la lucha entre diversos miembros de la banda de Alex en una piscina. Una escena extremadamente violenta es ilustrada con la melodía rossinesca, ligera y festiva, que contrasta vivamente con las imágenes que pueden verse en la pantalla ; esta técnica es, por otro lado, practicada por el responsable de la música de este film a lo largo de todo el metraje, utilizando diversos fragmentos de música clásica, en versión original o en arreglos a base de sintetizadores para realzar la escena de que se trate. Su intención extradiegética está, por tanto, fuera de toda duda. Ese tipo de música irrumpe en el discurso fílmico, según García Jiménez, de cinco posibles maneras, que ya hemos comentado más arriba en relación con otros analistas:

1) *De modo impredecible* (Responde al criterio subjetivo del autor ; los persona- jes, ni la esperan, ni la escuchan)
2) *De modo impositivo* (No se tienen en cuenta los deseos del espectador, sino en todo caso únicamente una interpretación subjetiva –por parte del realizador- de sus expectativas)
3) *De modo discontinuo* (Aparece o desaparece en momentos que sólo las estrategias discursivas del autor justifican)
4) *Al final del proceso productivo* (En virtud de su discurso perfectamente articulado, contribuye a suavizar las posibles fracturas que no ha logrado disimular el montaje)
5) *Con un sentido no realista* (No proviene de una fuente visualmente presente).

La clasificación anterior de García Jiménez se retrotrae a los análisis de textos literarios (de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, concretamente) llevados a cabo en su día por el mencionado Gérard Genette, de donde se deriva una terminología aplicable sin más a la narración cinematográfica. Concretamente en lo que se refiere al sonido de la narración (sonido virtual en el caso de una narración literaria) Genette distingue tres niveles[449]:

- *Nivel extradiegético*: El relato primero, cuando el emisor es el narrador y el receptor es el narratario
- *Nivel intradiegético*: El emisor ya no es el narrador, sino un personaje, y el receptor ya no es el narratario o lector, sino otro personaje del relato.
- *Nivel metadiegético*: Cando hay otra narración dentro de la narración.

[449] ALVAREZ GONZAGA, Br., *Terminología de Gérard Genette*, Internet, pg. 7 ; RUDIN, Ernst, 2003, *Introducción a la terminología de Genette*, Internet

Algunos analistas añaden un cuarto nivel: la 'metalepsis', o transgresión de niveles narrativos: "*… cuando la transición [de un nivel narrativo a otro] no está marcada y la separación de los niveles se transgrede, el efecto producido es de una excentricidad que puede ser cómica o fantástica, la cual tiende a convertir al narrador o al lector, o incluso a los dos, en un elemento de la diégesis, cuando el narrador se dirige al lector con un comentario del tipo 'mientras el personaje x hace y, será útil explicar que …', trata la narración como si fuera contemporánea a la diégesis y debiera, por esta razón, rellenar los 'tiempos muertos'*". Según Pedro Torrijos, la mayoría de las bandas sonoras realizadas para cine y televisión son o bien exclusivamente no diegéticas o básicamente no diegéticas[450]. La música no afecta a la narración del argumento o la historia, sino que se adapta, se añade a ella. Usualmente este añadido es real, puesto que la banda sonora se suele componer a menudo después de la finalización del rodaje y se añade a la grabación final una vez terminada la edición de la película. Esto es fácilmente apreciable cuando en gran parte de los avances cinematográficos (trailers), la música empleada no es la del filme que anuncian, puesto que aún no se ha implementado o incluso no se ha compuesto cuando el avance sale a la luz. Sirva como ejemplo el excelente trailer a los acordes del 'Requiem' de Mozart que circulo en su momento anunciando la que más tarde resultó insufrible *Cliff-hanger* ('Máximo riesgo', 1993), de Renny Harlin, donde la música de Mozart, por supuesto, brillaba por su ausencia. Cualquier ejemplo a lo largo de la historia del cine es perfectamente válido para poner de manifiesto las características de la música extradiegética *canónica.* Véase, por ejemplo, la famosa escena del *combate* a espada de *Raiders of the Lost Ark* ('En busca del Arca perdida', 1981), de Steven Spielberg: en apenas 30 segundos, y siempre dentro de un tono arabesco u orientalizante, la música de John Williams comienza con ligereza humorística, cambia a un tono menor con un acorde disonante para presentar al *enemigo*, y vuelve al ligero tono mayor armónico con la resolución del combate. Para Torrijos constituye un modo verdaderamente ejemplificante en este sentido el uso de la música extradiegética que se ha hecho en recientes remusicalizaciones' de obras mudas o dotadas de 'scores' anteriores (cosa que hemos visto que hizo también Hanns Eisler en su momento, aunque con mucho más tino y sentido musi-cal). Nosotros, por nuestra parte, no compartimos en absoluto dicha apreciación, pues pensa-mos que tal proceder -más o menos igual que el 'colorear' películas rodadas originalmente en blanco y negro, que también estuvo de moda durante un tiempo- atenta contra la intención creativa original de los realizadores del film del que se trate. Como ejemplos de lo anterior nos pueden servir la ya mencionada *Dracula* ('Drácula', 1931), de Tod Browning o *La Belle*

[450] TORRIJOS, P., *Perfección: Música diegética y música extradiegética*, Internet

et la Bête ('La bella y la bestia', 1946), de Jean Cocteau, ambas dotadas con la nueva música compuesta al efecto por Philip Glass en 1999 y 1994 respectivamente. El citado Sergio López Figueroa estrenó, por su parte, el año 2007 'Clonic Mutations', como posible banda sonora alternativa para *Un perro andaluz* (1928), de Luis Buñuel. A estos ejemplos habría que añadir la estridente banda sonora de nueva creación para *Metropolis* ('Metrópolis', 1927), de Fritz Lang, con la que Giorgio Moroder reemplazaba en 2010 la partitura original de Gottfried Huppertz, sin duda más adecuada –al menos para nosotros- para el susodicho film que la nueva composición, convirtiendo una obra maestra de la cinematografía de todos los tiempos en un amago de 'video-clip'.

Otro de los paradigmas de la posmodernidad, según Jaume Radigales y Teresa Fraile Prieto[451], es la hiperfragmentación. A lo largo de los últimos cincuenta años hemos asistido a varias aplicaciones de ese paradigma: la hiperfragmentación de los estilos músicales y de la imagen y del discurso que integran ambos soportes. La forma resultante más emblemática ha sido el *videoclip*, posible Gesamtkunstwerk de la posmodernidad, según el mismo Jaume Radrigales, que ha permitido una nueva lógica en la presentación discursiva de la música a través de imágenes hiperfragmentadas[452]. Ello ha dado lugar a la emergencia de nuevos soportes y formatos, desde la televisión hasta el cine digital, pasando por el videojuego o la escenografía de los macroconciertos, marcos naturales de esa música 'audio-visualizada'. Rotos los viejos discursos, y como si de un efecto de 'Big Bang' se tratara, más de doscientos estilos músicales parecen habitar en las redes de la mal llamada música popular. Esto ha dado lugar a nuevos significados, valores y poderes a la música. Significados y valores que son sociales y poderes de corte económico y político, estos últimos vinculados a la industria generada por la propia cultura de masas. En consecuencia, se ha invertido poco en creatividad y mucho en envoltorios de corte efímero en aparente sustitución del aura benja-miniana, aparentemente perdida[453]. Asociado a lo anterior está el apropiacionismo de corte crítico, que, hiperfragmentando formalmente el discurso, permite recomponerlo en nuevas y sugerentes unidades de significado. Los referentes discursivos, pues, toman nuevas formas ante la reemergencia de estilos y 'géneros'. El mal llamado 'cine musical' – concepto redun-dante en sí, dado que el cine, por definición, es musical- ha dado pie a nuevas formas de entender el supuesto género apropiandose de discursos icónicos y de referentes musicales en productos

---

[451] RADIGALES, Jaume, y FRAILE PRIETO, Teresa, 2006, "La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión", en *Trípodos*, Nº 19, Barcelona. pp. 103 ss.
[452] RADIGALES, J., 2005 "El videoclip com a obra d'art total. Sobre Afrika Shox (Leftfield), de Chris Cunningham", en *Trípodos*, Nº 17, pp. 191-200
[453] GERZOVICH, D., *Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamin*, Internet

cinematográficamente tan sugerentes como *Dancer in the Dark* (‘Bailando en la oscuridad’, 2000), de Lars von Trier, o *Moulin Rouge* (2001), de Baz Luhrman, que pretenden haber re-inventado dicho género a partir de nuevos conceptos formales, como el montaje, ya no a partir de la lógica del discurso musical sino a partir de un referente postmusical, como es la imagen. Al mismo tiempo, lo efímero de los múltiples estilos musicales a los que antes se hacía referencia ha conseguido crear nuevos efectos en su presentación, como el que Ja-vier Blánquez y Omar Morera denominan ‘efecto loop’, que transmite una unidad cerrada de significaciones musicales basándose en la repetición sistemática y encadenada. A ello ha contribuido, sin lugar a dudas, la música electrónica en todos sus formatos[454]. El apropiacionismo (o la revisitación, un concepto quizá más positivo) rompe los viejos cánones y permite la emergencia de lenguajes híbridos. La iconoclastia aplicada a la música ha roto ya con los espacios tradicionales en los que aquélla se desarrollaba, para dar paso a nuevas realidades. El concierto no implica la pasividad del espectador, y el teatro de ópera conlleva nuevas revoluciones, ahora a partir de lo escénico y ya no de lo musical. Directores de escena como Peter Sellars, Peter Konwitschny o Calixto Bieito han llevado la vanguardia teatral al mundo de la ópera y han sacado a ésta del inmovilismo en que se encontraba. Ya no es noticia que la Ópera de Hamburgo presente un nuevo ‘Don Giovanni’ de Mozart, sino que se habla, por ejemplo, del ‘Don Giovanni’ de Bieito, o según Bieito, según se mire. Toda pretendida creación no es, en definitiva, más que una (re)creación o interpretación de algo previamente existente. Bieito se erige, pues, en intérprete de Mozart en este caso. El teatro se convierte así en intérprete de la música a partir de nuevos formatos y sacando las obras originales de sus inmovilistas contextos.

El cine, cuando utiliza la música como punto de partida de la narración (ficción o documental), también permite una nueva comprensión de los sonidos organizados. Tanto el cine que surge de la música (‘documental narrado’) como la música con la excusa del cine (‘narración documentada’) se convierten así en textos nuevos, aún cuando se precise de la música para hablar en pretérito de un pasado más o menos lejano, y para ser fiel a las revisitaciones a las que se ha hecho referencia. Por ejemplo, el ‘rock de Manchester’ necesariamente redivivo en *24 Hour Party People* (2003), de Michael Winterbottom. En *9 Songs* (2004), el mismo Winterbottom plantea las relaciones entre un hombre y una mu- jer a partir de sus encuentros en conciertos de rock. El sexo, mostrado sin pudor, se erige en la columna vertebral de una película que y ahí está la paradoja- lleva la música hasta en el título, pero

---

[454] BLÁNQUEZ, Javier, y MORERA, Omar (eds.). *Loops. Una historia de la música electrónica*, Barcelona, Mondadori

en la que ésta se convierte en la mera excusa. Inconscientemente o no, el realizador británico consigue reflejar un problema que ya forma parte de la propia música: oímos pero no escuchamos, aunque la música sea indispensable incluso para vertebrar nuestras relaciones afectivas y/o sexuales.

El cine en la época de las nuevas tecnologías

Los apartados anteriores de este trabajo reproducen aproximadamente la idea que hemos intentado desarrollar: la íntima vinculación existente entre la ópera romántica y el cine de masas a través del concepto de obra de arte total, una noción que comenzó, como se ha visto, de la mano de Schlegel aplicado únicamente a la poesía, para ser más tarde fagocitado por la música, que se convirtió a lo largo del siglo XIX en algo así como la reina de las artes, hasta el punto de que la obra de arte total' no podía pensarse sin la participación de la misma, y así fue como lo en- tendió Wagner: donde hay espectáculo, ahí están siempre los medios de comunica- ción masivos. Lo que sí significó en su día una verdadera revolución en el terreno de la imagen fue la introducción de forma masiva del *video-tape*[455]. El vídeo fue lanzado al mercado por primera vez en 1956 por la empresa Ampex, de Redwood (California), y ya en 1958 el 82% del material transmitido por televisión en EE.UU. estaba registrado en cinta magnetoscópica, haciendo temer a algunos por el futuro de la televisión en directo; Orson Welles, por ejemplo, declaraba por aquel entonces: "*La televisión en directo es apasionante, pero muy difícil de practi- car en las circunstancias económicas actuales, puesto que las emisiones se repiten varias veces. La televisión en directo está en trance de desaparecer, como el cine mudo, para convertirse en un mastodonte, un brontosaurio. En Estados Unidos las gentes apenas recuerdan esa clase de emisiones*". El caso es que afortunadamente esas negras profecías no se han cumplido, ya que tanto el cine como la televisión han sabido respetar sus respectivos campos, especializandose la televisión en el aspecto informativo, que el cine ha terminado por dejar de asumir. Según afirmaba entonces Román Gubern: "*La relación existente entre estos dos antiguos ha dado un giro total. Estamos a las puertas de una unión que clausurará posiciones inamovibles basadas en la 'especificidad' televisiva y la 'especificidad' cinematográfica. Lo único especifico de la TV son las retransmisiones en directo y la rapidez con que comunica visualmente toda clase de noticias. La libertad que proporciona la TV en cuanto al hecho de no utilizar estrellas, a disponer libremente del tiempo (se puede desarrollar una historia en diez minutos o en doce horas, según los imperativos de la narración), a abarcar un gigantesco campo de difusión, han propiciado el que muchos directores cinematográficos trabajen para ella, alternando con el cine*".

[455] GUBERN, op. cit., pp. 134 ss.

TELEVISION	CINE
	1868 - 1926 - 1951: Cine tridimensional (Henry D'Almeyra ; cortometrajes de Lumière ; Experiencias en Gran Bretaña).
1923: La RCA patenta el Lunoscope del doctor Vladimir K. Zworykin, uno de sus técnicos. Es un primitivo tubo de TV.	**1927**: Lente anamórfica de Hanri Chretien.
1933: Programas de corto alcance, pero ya comerciales, desde Nueva York, Filadelfia, Chicago y San Francisco	
1939 (13 de Abril): Se televisa la pieza teatral *The trimmed Lamp*, de O'Henry, para un reducido auditorio de Chicago y San Francisco.	
(17 de Mayo): Primera transmisión de un partido de baseball. Ya son programas comerciales.	
1940: Primeras emisiones de TV en color a cargo de la CBS y la NBC.	
1941: 4.000 receptores en EE.UU.	
1946: Se fabrican 6.000 receptores.	
1951: Primeras ganancias de las empre-sas de TV, que hasta ese momento habían invertido 100 millones de dólares.	
	1952: *Bwana Devil*, de Arch Oboler, primera película en 3D. Comienza a rodarse *House of Wax* ('Los crímemes del museo de cera', 1953), de André de Toth. 'Cinerama', inventado por Fred Walter durante la 2ª Guerra Mundial para ejercitar pilotos.
1953: 7.500.000 receptores en EE.UU.	**1953**: 'Cinemascope' ; *The Robe* ('La túnica sagrada'), de Henry Koster.
1954: 22 estaciones transmiten 68 horas de TV en color por semana.	**1954**: 'Vistavisión' ; *To Catch a Thief* ('Atrapa un ladrón'), de Alfred Hitchcock.
	1957: 'Todd-AO' ; creado por Brian O'Brien para Mike Todd.
1959: 350 estaciones de TV en color transmiten 678 horas por semana, en ca-dena.	**1959**: 'Smell-o-Vision' ; creado por el suizo Hans Laube.
1960: 50.000.000 de receptores en EE.UU.	

Evolución simultánea Cine-Televisión (*Ferro*)

Este desarrollo bilateral del cine y la televisión no ha impedido, sin embargo, que se hallan realizado interesantes experimentos de uso combinado de ambos medios, dando lugar a la expresión *expanded cinema*, referida al título de un libro de Gene Youngblood que

hace mención de todas las variantes técnicas de la era electrónica, que acababa de iniciarse precisamente cuando dicho texto se publicó[456]. Así, Jerry Lewis utilizó por primera vez -en *The Ladies Man* ('El terror de las chicas', 1961)- un magnetoscopio como auxiliar de rodaje, para controlar el movimiento de los actores y de la cámara antes de dar por bueno un plano, y el realizador español Fernando Arrabal incluyó algunas tomas rodadas por procedimiento magnetoscópico en su filme *¡Viva la muerte!* (1970). En 1971, por fin, se proyectaron en Estados Unidos los dos primeros largometrajes comerciales rodados íntegramente en vídeo: el musical *200 Motels*, con la intervención del cantante 'pop' Frank Zappa, y luego el film de ciencia-ficción *The Resurrection of Zachary Wheeler,* de Robert Wynn. Quedaba de este modo inaugurada, en opinión de Román Gubern, una nueva etapa del cine[457]:

> "La competencia entre la tradicional imagen química y la nueva imagen electrónica es más importante que una mera divergencia de tecnologías. Con una inevitable reducción de costos, el equipo magnetoscópico, por la simplicidad de su manejo y por sus muchas ventajas técnicas, parece convertir en próximo y factible el viejo mito de la cámara tomavistas transfor- mada en instrumento tan cotidiano y asequible como el bolígrafo. Meta democrática de la comunicación de masas, según la cual cada ciudadano podrá ser fabricante de mensajes audiovisuales, función reservada antaño a especialistas. En este futuro, en el que cada ciudadano podrá ser director, la riqueza y multiplicidad de ensayos y tendencias enriquecerán el acervo cultural del cine. Si bien tal estado democrático no alcanzará su plenitud auténtica hasta que estos mismos ciudadanos puedan hacer incidir sus mensajes en la sociedad, liberados los canales de acceso social -la industria de distribución- exhibición- de todas las trabas selectivas y de los monopolios presentes.
>
> Pero esta segunda utopía democrática de la comunicación audiovisual no depende ya únicamente de factores tecnológicos, sino también de factores sociopolíticos, por cuya razón se adivina como mucho más lejana".

Esa aspiración que Gubern formulaba en 1973, se ha cumplido con creces en nuestros días con la difusión masiva de las cámaras de vídeo en formato subestándard, lo que ha abaratado, en efecto, significativamente la producción de películas a nivel doméstico, pero no ha contribuido en absoluto a incrementar el nivel de conocimientos sobre imagen o sobre cinematografía en general de los usuarios. Además, los rodajes comerciales en formato digital ya no constituyen una excepción en la actualidad. Como lo expresa Pedro Alves, los nuevos avances tecnológicos en el campo de la imagen y el sonido han dado lugar a "… *un mayor abanico de recursos, especialmente para los nuevos autores que buscan un hueco en*

[456] YOUNGBLOOD, Gene, 1970, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Cº
[457] GUBERN, op. cit., pp. 139-41 ; GARCIA RIERA, Emilio, 1974, *El cine y su público*, México, FCE, pp. 56 ss.

el competitivo mercado cinematográfico"[458]. En opinón de este mismo comentarista, el fenómeno no puede considerarse como novedoso, ya que desde el 'cine-ojo' de Vertov en los años 20 hasta el Dogma 95 de Thomas Vinterberg y Lars von Trier en las postrimerías del siglo XX se han dado múltiples ejemplos de "… *momentos históricos que cambiaron (o intentaron cambiar), con más o menos fuerza, la mentalidad de la producción fílmica*". Esa tendencia se ha vuelto a verificar con la aparición del 'videoarte' en los años 60, que ha ido trayendo consigo variados recursos técnicos y tecnológicos que se han desarrollado paulatinamente (y siguen desarrollándose aún) hasta llegar a nuestros días. La evolución del vídeo hacia el DV y más tarde el HD incrementó aún más la capacidad de captar imágenes de modo fácil, portátil y más barato que grabando en película de celuloide. A ello ha contribuido asímismo en gran medida el desarrollo de tecnologías informáticas, a partir de las primeras experiencias de John Whitney (1917-1995) en los años 50 y 60 del siglo XX. A Whitney se le considera el padre de la animación por ordenador ; sus trabajos pioneros (los títulos de crédito para *Vértigo*, 1958, de Alfred Hitchcock, en colabo ración con Saul Bass, por ejemplo, así como el cortometraje experimental *Permutations*, de 1966) fueron llevados a cabo con ayuda de un ordenador analógico de 4 metros de altura de su invención que dicho investigador desarrolló durante la década de 1950 a partir del M-5, un dispositivo antiaéreo de la 2ª Guerra Mundial ; funcionaba merced a un complicado sistema de mesas rotatorias. Otros pioneros de la época fueron entre muchos otros Stan Vanderbeek (*Visual Velocity*, 1966), Lilian Schwartz (*Pixilation*, 1970), Charles Csuri (*Hummingbird*, 1968) y por último John Stehura, cuyo film experimental *Cybernetic 5.3* (1969) mezclaba imágenes fotográficas con gráficos generados por ordenador. Según Darley, la década de 1960 "… *no es solamente una época de intenso desarrollo práctico de nuevas tecnologías basadas en la electrónica y en lo digital, sino también del surgimiento de múltiples conjeturas acerca de la naturaleza de este tipo de tecnología y de la promesa que representaba para el futuro de la sociedad*". Exposiciones como *Cybernetic Serendipity* (Londres, 1968) causaron verdadera sensación en su momento[459]. De la mano del científico informático Ivan Sutherland, entre otros, las primeras investigaciones sobre gráficos por ordenador se centraban en dos temáticas: *simulación* (búsqueda del 'fotorrealismo') e *interacción*. El progreso en este campo no se hizo esperar, y ya en 1970 el citado Gene Youngblood expresaba las siguientes consideraciones acerca de lo que él denominaba 'cine cibernético'[460]:

---

[458] ALVES, Pedro, 2012, "Por la democratización del cine. Una perspectiva histórica sobre el cine digital", en *Icono*, Nº 14, op. cit., pg. 121

[459] DARLEY, Andrew, 2002, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, pp. 32 ss.

[460] YOUNGBLOOD, op. cit., pg. 206 ; SUTHERLAND, Ivan, 1963, *Sketchpad, a Man-Machined Graphical Communications System*, Massa chusetts Institute of Technology

> “Si los subsistemas visuales existen hoy, sería una tontería suponer que los equipos informáticos no existirán mañana. La idea de ‘realidad’ quedará total y definitivamente oscurecida cuando lleguemos al punto [en el que pueda generarse una realidad plenamente convincente dentro de los sistemas de tratamiento de la información … Entramos en una era mítica de realidades electrónicas que únicamente existen en el plano metafísico”.

La idea del fotorrealismo (originalmente conseguir imágenes generadas por ordenador de aspecto natural ; más adelante el término dio lugar a la tendencia pictó-fotográfica conocida como ‘hiperrealismo’ o ‘superrealismo’, que evolucionado a partir del ‘pop-art’ ha presidido tanto la investigación como los trabajos de producción de imágenes por ordenador desde los últimos años 70. Hasta entonces dichas actividades se habían centrado en torno a la técnica de visualización de vectores, que pronto fue sustituida por un nuevo proceso basado en el cálculo y visualización de valores ‘pixel’ (vsualización de líneas de barrido, o ‘framestore’ ; la visualización de vectores continúa utilizandose en la actualidad para algunos casos concretos), que permitió conseguir un realismo cada vez mayor en las imágenes de acuerdo con patrones de visualización inspirados en la imagen fotográfica y la cinematográfica. Ya a partir de mediados de los años 80 se comenzaron a realizar las primeras experiencias comerciales introduciendo imágenes generadas por ordenador en anuncios publicitarios y ‘vídeo-clips’, y se rodaron los primeros largometrajes utilizando estas nuevas técnicas. El realizador y director de fotografía británico Mike Figgis señala los diversos sistemas de filmación subestandard con distintos formatos que han aparecido desde los años 70, incluyendo las primeras cámaras de vídeo doméstico (*amateur*), anteriores al cine digital[461], como etapas de su experiencia como fotógrafo y filmador profesional. Según él, el sistema *Super-8* -y su variante *Single-8* creada por la Fuji- difundido por diversas marcas que funcionaban mediante una carcasa que contenía un carrete de película de pocos minutos de duración con revelado incluido, aunque tenía un mecanismo disparador tipo pistola de bastante estabilidad, gastaba una película muy estrecha (de 8 mm) que disponía de muy poco espacio para la banda sonora, lo cual influía negativamente en la calidad del sonido grabado. Por otro lado, la imagen que producía tenía bastante grano y unos colores excesivamente contrastados con sobreabundancia de tonos rojos. Su principal inconveniente radicaba en que trabajaba con película original, dificultando y encareciendo sensiblemente la elaboración de copias del material filmado. El *16 mm*, pese a su mejor calidad de imagen, era bastante más caro y adolecía del inconveniente de no estar dotado de sonido directo ; la banda sonora debía gra-

---

[461] FIGGIS, Mike, 2014, *Digital Film-Making*, Amazon E-book

barse en otro dispositivo y coordinarse con las imágenes en postproducción. El *Super-16* que surgió con posterioridad, pese a estar dotado de un sistema de sonido directo, no significó ninguna mejora apreciable. El vídeo, que hasta entonces había estado restringido a usos televisivos a causa de la carestía de las herramientas de filmación y reproducción, invadió el mercado doméstico a principios de los años 80 gracias a dos sistemas bastante más asequibles basados en 'cassettes'. En 1975 Sony introdujo el formato *Betamax*, que consistía en un videocassete con cinta magnética –de aspecto parecido al 'Super-8'- que permitía grabar imágenes de video con una resolución de entre 260 y 300 líneas, dependiendo de si se hacía en color o blanco y negro. Tan solo un año después, en 1976, JVC sacaría al mercado el *VHS* (Video Home System), que ofrecía una resolución inferior que el 'Betamax', aunque con una duración posible un poco mayor. Este último sistema desbancó de momento ese sistema, a causa principalmente de su menor precio, pero a la larga terminó sucumbiendo igualmente, como veremos, debido a la poca calidad de las imágenes que producía y a la escasa manejabilidad de las cámaras. Diez años más tarde, en 1986, Sony seguía apostando por el video digital y desarrolló el formato *D-1*, el cual grababa una señal digital de video sin compresión de resolución estándar, o lo que se denomina *SD*. El formato fue adoptado principalmente por grandes cadenas televisivas y eventualmente sería reemplazado por otros sistemas que utilizaban compresión de vídeo, como el ya existente *Betacam*, de la misma empresa, que desarrolló una calidad similar con menos inconvenientes[462].

En el año 1999 la casa Disney estrenó *Tarzan*, que combinaba la animación tradicional con imágenes generadas por ordenador, utilizando *Deep Canvas,* una nueva tecnología digital que permitía la unión de ambos métodos de animación de una forma natural y que posibilitaba el uso de escenarios creados en forma virtual. En 1995, por otra parte, había sido creado el movimiento de vanguardia Dogma 95. Se trataba de seguir una serie de reglas con el objetivo de purificar de alguna manera el cine, renunciando al uso de grandes efectos especiales, postproducción y equipos de gran costo. Se filmaron diversas películas en formato digital subestándar ; el ejemplo arquetípico de esta tendencia fue *Festen* ('La celebración', 1998), de Thomas Vinterberg, rodada con una Sony DCR-PC7 E en formato MiniDV. La calidad visual y sonora era bastante deficiente, pero los bajos costos de los equipos permitieron a Vinterberg realizar planos impensables de otra manera ; la película obtuvo premios en diversos festivales de cine, incluido el de Cannes. *Idioterne* ('Los idiotas', 1998), de Lars von Trier, fue filmada con una Sony DCR-VX1000, la primera cámara de consumo –también

[462] MASTIA, Marcelo Daniel, 2013, *Cine digital vs. cine analógico*, Buenos Aires, Universidad de Palermo, pp. 19-20

en formato MiniDV- dotada de un interfaz 'firewire' para transferir el material digital directamente a un ordenador para su posterior manipulación. Simultáneamente, en 1995, el estándar de las cintas VHS comenzó a ser desplazado por la llegada de nuevos medios digi-tales de distribución hogareña. El primero en ser desarrollado fue el *VideoCD* (VCD). Este formato utilizaba un disco CD estándar, el mismo utilizado por la industria musical, pero que además de audio contenía video. La calidad era bastante reducida debido a las limitaciones del espacio disponible en los discos. El sistema no presentaba una diferencia distinguible con respecto a su antecesor magnético en término de líneas de resolución efectivas. Dicha tecnología nunca fue adoptada en nivel masivo en Estados Unidos o Europa, pero lo-gró imponerse en el mercado asiático, donde el eventual reducido costo de los reproductores y el gran nivel de piratería impulsaron su avance. Tan sólo dos años después emergió un nuevo formato digital, el *DVD*, que sí presentaría muchas ventajas en comparación con su contraparte. Permitía, sobre todo, el almacenamiento de mucha más información, más de seis veces la capacidad almacenadora que un CD. Esto mejoró sensiblemente la calidad tanto del sonido como de la imagen. En 1997 se introdujo la *HDC AM*, una versión de Betacam que podía capturar imágenes con una resolución de 1440x1080. El material era *upscaled* durante la reproducción, pero sin aumentar el detalle original en ninguna forma. Este tipo de cámaras permitía una calidad de video en formato digital hasta ahora nunca antes vista, y muchos realizadores comenzarían a utilizarlas en sus proyectos.

La tendencia a realizar largometrajes en formato completamente digital siguió creciendo, incluso cuando la diferencia en calidad de imagen y sonido con respecto a un proyecto en celuloide era todavía más que evidente. En 2002 la película *28 Days Later* (28 días después'), dirigida por Danny Boyle, fue filmada casi en su totalidad con cámaras diminutas que capturaban en formato DV, lo que permitía posicionarlas y maniobrarlas sin esfuerzo. Destacados exponentes del uso del formato digital de pequeño formato fueron *Chuck & Buck* (2000), de Miguel Arteta, *Fuckland* (2000), de José Luis Marqués, y *Tadpole* (2002), de Gary Winnick. El citado cortometraje *Fuckland* fue, además, la primera película latinoamercana en subscribirse a las reglas establecidas por el movimiento Dogma 95. En el año 2002, por otra parte, George Lucas realizó *Star Wars II: Attack of the Clones* ('La Guerra de las Galaxias II: El ataque de los clones'), primer *blockbuster* filmado íntegramente en formato digital. Lucas trabajó en conjunto con Sony y Panavision para el desarrollo de una cámara que cumpliera con las necesidades de la película. El resultado fue la HDW-900, provista de un sensor HD y una velocidad de 24 fotogramas por segundo, igual que en el cine convencional. Esta cámara les permitió filmar escenas en el desierto de Túnez, con temperaturas

de 51º C. George Lucas reveló más tarde que su idea había sido filmar 'La amenaza fantasma', capítulo I de su saga, también en formato digital, pero que Sony lamentablemente no pudo desarrollar la cámara a tiempo para el rodaje. En 2003 Sony introdujo el HDCAM SR, que permitía la grabación en resolución FullHD o 1080p, lo que redujo aún más si cabe la brecha de calidad entre el cine digital y el celuloide. Hacia el final de la década sería estrenada otra película filmada completamente en formato digital, y con más del 60% de las escenas creadas directamente en ordenador, y el resto capturado con cámaras digitales de alta definición. Se trata de *Avatar* ('Avatar', 2009), de James Cameron. Fue rodada con un sistema de cámaras especiales llamado Fusion Camera System, desarrollado por el propio Cameron y Vince Pace. Consistía básicamente en 2 cámaras Sony HDC-F950 puestas una al lado de la otra para simular la posición real de los ojos. El sistema había sido desarrollado para un proyecto anterior, el documental 3D *Ghosts of the Abyss*, sobre los restos del auténtico 'Titanic'.

La estéreoscopía, o filmación en 3D, por otra parte, no es en absoluto un invento reciente, y existe desde los comienzos del 7º Arte. Parece ser que William Friese-Green realizó la primera película estereoscópica en Inglaterra en 1889. En 1900 Frederick Eugene experimentó con una cámara de dos lentes, sin repercusión práctica alguna. También experimentaron en 1915 con 3D, sin éxito, Edwin S. Porter y William E. Waden, que se basaban en imágenes un sistema basado en la separación de imágenes, donde cada color era leído por sólo uno de los ojos, gracias a unas gafas con cristales rojo y verde. La primera película en 3D exhibida comercialmente fue *Power of Love* ('El que ella quiere', 1922), de Nat C. Deberich, y ya entonces se utilizaron los lentes anaglifos (gafas de cartón con 'cristales' rojo y azul) que continúan utilizándose en la actualidad. Ese mismo año se estrenó *Radiomania,* de R. William Neill. En 1934, tras la gran depresión, que frenó también los experimentos de filmación en 3D, la Metro Goldwyn Mayer realizó algunos cortos comerciales, y Louis Lumière presentó el *remake* tridimensional de su película 'Llegada del tren', rodada con una cámara estéreoscópica[463]. La primera película sonora que se rodó en tres dimensiones fue la italiana *Nozze vagabonde* ('Bodas vagabundas', 1936), de Guido Brignone. Más o menos de la misma época datan *Audioscopiks* (1935), de Pete Smith, cortometraje documental de 8 minutos, y la cinta alemana *Zum greifen nah* (1937), primer film 3D en color. En 1938 comenzaron a experimentar los rusos con su *Stereokino*, un sistema en relieve sin necesidad de utilizar gafas coloreadas para la visualización, que tuvo su primera demostración pública en 1941.

[463] GONZÁLEZ, Alfredo, "La estereoscopía", en MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, *El cine en 3 dimensiones*, Portal de la Educomunicación, Internet

En 1946 se estrenó *Robinzon Kruzo,* de Aleksandr Andriyevsky, primer largometraje en 3D, sonoro y en color basado en dicho sistema. Tras la 2ª Guerra Mundial los empresarios cinematográficos debieron enfrentarse, como se ha visto, al auge de la televisión ; uno de los nuevos artilugios a los que se recurrió fue el cine en tres dimensiones. En 1952 Arch Oboler utilizó el sistema *Natural Vision*, de M.L. Gunzberg, para rodar el primer largometraje estereoscópico en color, a partir de película y filtros Polaroid, *Bwana Devil* ('Bwana, diablo de la selva'), que constituyó un clamoroso éxito, y un año más tarde la Warner Bros estrenó en el mismo sistema *House of Wax* ('Los crímenes del museo de cera'), de André de Toth. Durante ese mismo año salieron a la luz 27 películas en 3D, entre ellas el musical *Kiss me Kate*, con banda sonora de Cole Porter y dirigida por George Sydney. Norman Mc Laren, por su parte, presentó dibujos animados en 3D a partir de 1951.

La primera película en Cinemascope y 3D fue *September Storm* ('Un septiembre borrascoso'. 1960), de Byron Haskin. El citado Arch Oboler creó el sistema *Space-Vision 3D*, en el que las dos imágenes que antes debían reproducirse cada una en un proyector, se superponían en una sola cinta de celuloide, por lo que era suficiente con un solo proyector al que se le insertaba una lente especial. Con este procedimiento realizó el largometraje *The Bubble* (1963). En 1970, la marca Stereo-Vision desarrolló otro sistema, en el que las imágenes eran comprimidas una al lado de la otra sobre una misma tira de película de 35 mm., siendo proyectadas mediante una lente anamórfica a través de filtros Polaroid. Con este sistema se eliminaba el peligro de la desincronización. Con él se rodó la comedia erótica *The Stewardesses*, de Al Silliman Jr. Este mismo cineasta colaboró años más tarde en *Tiburón 3D*, de Joe Alves, en 1983. En esa misma década hizo su irrupción el IMAX, un nuevo formato que haría furor, sobre todo en ferias internacionales y parques temáticos. Ese nuevo sistema se utizó para rodar el film *Transition*, del canadiense Colin Lowse, y también para *Captain Eo* (1986), un cortometraje de 17 minutos de duración (videoclip del cantante Michael Jackson) dirigido por Francis Ford Coppola y producido por George Lucas. *Wings of Courage* (1995) de Jean-Jacques Annaud, se filmó usando cámaras especiales de formato ancho. El IMAX 3D utilizaba dos lentes de la misma cámara para representar a los ojos derecho e izquierdo. La grabación quedaba almacenada en dos rollos de película por separado, que luego se proyectaban de forma simultánea. En 2004 se presentó *Polar Express,* un film de animación dirigido por Robert Zemeckis, primer largometraje de animación en 3D-IMAX. A partir de *Chicken Little* (2005)*,* primer film de animación en 3D producido por Disney, ya no es necesario sincronizar dos proyectores, uno por cada ojo del espectador. La primera película de anima-

ción *stop-motion* planificada y fotografiada directamente en 3D es *Coraline* ('Los mundos de Coraline', 2009), de Henry Selick.

A pesar de que la reconversión de las salas para el nuevo sistema digital en 3D es de precio bastante elevado, el cine 3D está sin duda abriendo un nuevo camino a la in-dustria cinematográfica. La European Digital Cinema Forum (EDCF) -integrada mayoritariamente por fabricantes de sistemas- se reúne sin cesar para impulsar la implantación de la proyección digital de las películas en las salas de cine. Los exhibidores del mundo entero recomiendan prudencia y analizar con seriedad las implicaciones de esta tecnología. El soporte fotoquímico del cine funciona desde hace más de cien años y ha sido objeto de constantes mejoras, resultado de las cuales es el magnífico formato de 35 mm actual, con su definición de 3.600 líneas horizontales por 2.700 líneas verticales. Según Primitivo Rodríguez, se está anunciando una revolución en la industria cinematográfica, acaso sólo comparable con la que produjo la llegada del cine sonoro, que irá aparejada a las muchas excelencias de una nue-va tecnología: la del cine digital. Entre las ventajas del nuevo soporte se contaría[464]:

a) Conservación de la calidad original desde la producción de la película hasta la exhibición en las salas, pues no se mermaría, como ahora, con la obtención de internegativos y copias

b) Significativa reducción de los costes tanto en el lanzamiento como en la distribución de las películas, pues se eliminan de golpe todos los gastos derivados de la producción de copias acrílicas.

c) Los exhibidores podrían disponer de versiones dobladas o subtituladas en diferentes lenguas, o programar las mismas películas con una diferencia horaria variable ; las salas podrán ofertar además una gama de espectáculos distintos del puramente cinematográfico, y no sólo en diferido sino también en directo.

Todo esto redundará a largo plazo presumiblemente en un incremento im- portante de los rendimientos de la explotación de las salas. Si en la última década del pasado siglo hubo un incremento de 65% del número de salas de cine en los Estados Unidos, que sumaron 36.000 –mientras que el número de espectadores no aumentó en más de un 20% en el mismo período-, a partir de 2000 cerraron en ese país 200 pantallas cada mes, y era previsible que al final de 2002 no hubiese más de 30.000 en total, un alarmante declive que bajo las condiciones de distribución y exhibición tradicionales no se podría asumir de ninguna manera. No obstante, era de suponer que los costes de producción de copias y puesta a punto de la

[464] RODRÍGUEZ, Primitivo, 2002, "La gran pantalla, ¿viajará en soporte digital?", en *Nueva Revista*, Nº 82

publicidad en pantalla (inserción manual de las bobinas publicitarias, etc.) también disminuirían al trabajar con soporte digital, de modo que el canon de publicidad mejoraría también en favor de las salas. Auspiciado por Suecia, que ostentaba entonces la presidencia del Consejo de Ministros de la UE, se creó en junio de 2001 una plataforma digital llamada European Digital Cinema Forum (EDCF), organizada internamente mediante tres comisiones o módulos de trabajo, encargados de estudiar respectivamente los problemas comerciales, de contenidos y tecnológicos derivados de la implantación del nuevo soporte. Estas comisiones han tenido desde entonces reuniones periódicas, para seguir de cerca los movimientos en este sector. Sin embargo, los exhibidores de cine europeos no están contentos con el modo de proceder de la Comisión. L´Union International des Cinemas (UNIC), que agrupa en Europa más de 24.000 pantallas y que mueve a más de 840 millones de espectadores cada año, ha reprochado a la Comisión el haberse precipitado a impulsar una iniciativa promovida básicamente por los fabricantes de sistemas, ignorando al mismo tiempo a las asociaciones de exhibidores, cuyo parecer y presencia no han sido por el momento requeridos. Ese mismo año se reunieron en Amsterdam los presidentes de las federaciones de profesionales de la exhibición de Alemania, Austria, Australia, Bélgica, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Holanda, Hungría, Italia, Noruega, Reino Unido y Suiza, para intercambiar opiniones sobre la evolución posible de la proyección digital. Fruto de esa reunión fue la redacción de un documento que se dio a conocer a los medios del mundo entero en rueda de prensa simultánea en todos los países citados. Los problemas que deberían ser resueltos antes de implantar un sistema de proyección digital en los cines, sustitutorio del soporte fotoquímico, son -según ese documento- los siguientes:

a) En lo referente a la calidad, el actual soporte fotoquímico en 35 mm es muy satisfactorio. Los instrumentos de reproducción de soporte digital logran sin duda una calidad cada vez mayor. Hoy se están obteniendo 1280 K 1024 pixels, es decir, 1.2 pixels por imagen.

b) Es difícil imaginar cómo un sistema operativo y de alta calidad, como el actual, puede ser sustituido por otro que, hoy por hoy y a medio plazo, seguirá ofreciendo inevitablemente prestaciones de rango inferior.

c) Lo importante sería lograr un estándar para la comprensión y la encriptación de las imágenes, por medio del cual los diversos sistemas resulten compatibles y mutuamente operativos

d) Además, sería deseable que el sistema de provisión de copias digitales fuera múltiple, es decir, apto para el soporte físico, la transmisión vía Satélite, el envío por cable, etc.

e) Los sistemas de envío, por su parte, deben garantizar la protección de la obra cinematográfica por medio de sistemas de codificación que eviten los incalculables daños por cuenta de la piratería, la difusión universal en la Red, etc.

f) La sala de exhibición debería seguir siendo la primera ventana comercial de la obra cinematográfica. La posterior apertura de su difusión habría de seguir los cauces de la actual, que facilita el impacto de su salida.

g) Los exhibidores deberían contar también por parte de las industrias tecnológicas con determinadas garantías sobre la obsolescencia de los sistemas de proyección digital, para calcular sobre bases fiables sus inversiones.

Ya en 1995 Lev Manovich advertía que la mayor parte de los debates sobre el cine en la era digital se habían centrado en las posibilidades de narración interactiva que las nuevas tecnologías aportaban. De una manera profética, este investigador creía que el problema en realidad sobrepasaba la discutida narratividad del cine digital ; pensaba más bien que a la luz de las posibilidades que ya ofrecían en aquel entonces los nuevos procedimientos de creación de películas habría que redefinir la misma identidad del cine basándose en las siguientes observaciones[465]:

1) Hoy en día en lugar de filmar la realidad física, es posible crear escenas similares directamente en un ordenador con ayuda de la animacióin 3D.

2) Una vez que las secuencias filmadas de acción fílmica son digitalizadas, inmediatamente pierden su privilegiada relación 'indexical' con la realidad profílmica: Un ordenador no distingue entre imágenes filmadas de la realidad e imágenes creadas por otros medios ; sólo ve 'píxeles', y éstos, sin importar su origen, pueden ser fácilmente alterados, sustituidos por otros, etc.

3) Las secuencias filmadas de acción fílmica que se mantuvieron intactas durante el proceso creativo tradicional, ahora sirven de materia prima para después componer, animar y transformar.

4) En el proceso de postproducción ya no se distingue entre montaje y efectos especiales: La manipulación de imágenes individuales a través de un programa de diseño o mediante el procesamiento algorítmico de la imagen resulta tan sencillo como la ordenación temporal de las se- cuencias. Todo se resume en un proceso de 'cortar y pegar'[466].

El cine digital, por tanto, significa la posibilidad de manipular el mundo fílmico a través de procesos creativos basados en el trabajo con ordenadores o procesos informáticos

[465] MANOVICH, Lev, 1995, *What Is Digital Cinema?*, Internet
[466] RUBIO ALCOVER, Javier, 2006, *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Castellón, Universitat Jaume I

que generan efectos especiales y/o animaciones. El primer aparato que permitió dibujar algo y, guardado en forma digital, manipularlo fue el programa *Sketchpad*, del año 1963, debido a Ivan Sutherland, a quien ya hemos mencionado. El cine digital propiamente dicho destinado al gran público salió a la luz durante los años 80 junto con la aparición de la animación por ordenador y de géneros audiovisuales derivados de éstos, como los vídeos musicales y la publicidad digital. Como primeras películas que habrían sido imposibles de realizar sin esta tecnología tenemos, entre otras, a *Futureworld* (Richard T. Heffron, 1976), la trilogía *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) y *Toy Story* (John Lasseter, 1995)[467]. Todos esos avances han podido alcanzarse con ayuda de las nuevas cámaras digitales que han surgido en el nivel profesional. Como lo pone Jesús Nieves Montero, concebido inicialmente como una solución casera que sustituyese las cámaras Super-8 y las limitadas filmadoras en cintas magnéticas, "*… el formato digital se ha convertido en un estándar que ha puesto en manos de muchas personas la posibilidad de hacer cine*"[468]. Pero cuando, en 1999, George Lucas, tras realizar *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* en 35 mm, él y su productor Rick McCallum, planteándose un horizonte profesional mucho más ambicioso que lo que permitía el mero cine doméstico, encomendaron a la casa Sony, como se ha visto, la tarea de desarrollar una nueva cámara digital de alta definición. El resultado fue la mencionada *Sony HDW-F 900*, que grababa a 1020x1080 pixels. Desde 2005, por otra parte, estuvo dispuesta otra cámara, la *Panavision Genesis*, con un chip de 12.4 megapixel CCD, con la que fueron rodadas *Superman Returns* (2006), de Bryan Singer, y *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson. Algunos de sus detractores señalaban el excesivo tamaño y la aparatosidad de las primeras versiones. Terminó utilizándose en televisión. La *Silicon Imaging 2K*, por otra parte, estaba inspirada en sus antecedentes analógicos de 16 mm. Grababa directamente a un disco o laptop en formato RAW. Alcanzó celebridad en 2009 a causa del Oscar que Anthony Dod Mantle, director de fotografía de *Slumdog Millionaire*, obtuvo con su ayuda. Technicolor, simultáneamente, creó la *Viper*, una cámara que, al contrario que sus predecesoras, no realizaba ninguna compresión ni reducción de color o espacio. Michael Mann hizo uso de ella para rodar *Collateral* (2004) y *Miami Vice* (2006). Finalmente está la *Red One*, que ha dominado el mercado desde sus primeros prototipos, inicialmente como el modelo utilizado por Peter Jackson para el cortometraje *Crossing the Line* (2008), hasta su ulterior elección por Steven Soderbergh para realizar *Che* (2008), su

---

[467] KLENK, Matthias, 2014, *El cine digital en el siglo XXI. La transformación del cine hollywoodiense y del consumo cultural a causa de la digitalización*, El Ojo que Piensa, Internet ; *Una dimensión que evoluciona la narrativa audiovisual y su audiencia. El cine 3D digital*, Encuentro Nacional San Luis de Potosí 2014 ; RHEINGOLD, Howard, 2000, *The Virtual Community*, MIT Press

[468] NIEVES MONTERO, Jesús, *5 cámaras que iniciaron la revolución digital*, Internet

'biopic' sobre Ernesto Guevara, y por David Fincher para la multipremiada *The Social Network* (2010).

Centrando su análisis en el cine europeo de nuestros días, Michael Gubbins observa que los modelos existentes "… *se están desmoronando, no sólo debido al cambio digital, sino porque la industria se ha visto atrapada en una 'tormenta perfecta' formada por la recesión económica, la crisis bancaria, los retos de las nuevas tecnologías, la piratería y los rápidos cambios en el comportamiento de los consumidores*"[469]. No obstante, las encuestas demuestran que la demanda de películas europeas por parte de dichos consumido-res se ha mantenido fuerte, pese al evidente dominio de Hollywood en el mercado[470]. Así, por ejem-plo, de acuerdo con el reciente Informe Anual 2014 Cine de Rentrak, compañía especializada en control de audiencias, la asistencia de público a las salas de cine en España experimentó en 2014 un incremento del 14% frente a las cifras de asistencia de 2013, y se pronosticaba una tendencia similar para el 2015. Esta recuperación se debió, según los expertos, al reciente éxito de público del cine español y a la celebración de días especiales de asistencia con des-cuento, como La Fiesta del Cine y los Miércoles al Cine. La aludida preponderancia de la cinematografía norteamericana ha llevado, según Michael Gubbins, a que el cine en general –y no sólo en Europa- se esté polarizando entre las sagas cinematográficas hollywoodienses de alto presupuesto y las obras fílmicas independientes, de financiación bastante más modes-ta. Según este analista, la respuesta por parte de la Comunidad Europea al desafío digital se ha concretizado en "… *el sobreproteccionismo y en la estrechez de miras*". No se ha centrado en el futuro del cine europeo como tal, sino más bien en el mantenimiento del 'status quo', es decir, de la industria existente. Este analista aboga, en consecuencia, por acabar de una vez por todas con le concepción evidentemente errónea de que estamos viviendo un proceso de digitalización de la industria analógica. El piensa más bien que se trata de una revolución en el comportamiento del consumidor que acabará teniendo profundas consecuencias para el propio cine. Gubbins insiste en que sin inversión en innovación, el cambio digital se convierte en algo absolutamente limitado, ombliguista y reaccionario. Y constituye un hecho incontro-vertible, según él, que en la mayoría de los países europeos no existe una industria cinemato-gráfica unida y coherente, habiendo en su lugar una serie de empresas pequeñas y medianas, fragmentadas en sectores

[469] GUBBINS, Michael, 2011, *La revolución digital. El público se implica*, Cine-Regio, Internet, pg. 5
[470] VARIOS, 2014, A Profile of Current and Future Audiovisual Audience, European Commission, Internet

especializados. Pero la mencionada evolución, la queramos o no, va a ocurrir en un futuro más o menos cercano, y según parece se va a desarrollar en tres eta-pas[471]:

1) *Resistencia a corto plazo*: tratar de proteger los negocios existentes hasta donde se pueda

2) *Transición*: un compromiso limitado con el cambio digital garantiza un periodo híbrido, en el que los servicios analógicos y digitales van en paralelo. "*Pero la experiencia de las salas de cine revela que mantener dos sistemas a la vez devora los ahorros y en ocasiones incrementa los costes, brindando a cambio magras recompensas. Una industria tan frágil como la europea necesita que el periodo de transición sea lo más corto posible*".

3) *Aceptación y adaptación*: los escenarios descritos más arriba nos condenan a que la plena adopción final de la tecnología digital no llegue como resultado de una estrategia, sino cuando ya no quede otra opción. Probablemente consistirá en una combinación de un grado de descomposición ya inaceptable de los negocios tradicionales, con los rápidos cambios en la demanda de los consumidores y el hecho de que Hollywood haya decidido tomar la iniciativa.

En resumen, en opinión de Gubbins, la industria cinematográfica europea se enfrenta a una seria amenaza, fundamentada en las siguientes características de la situación actual:

a) La sobreproducción en relación con la capacidad de distribución convencional: entre 2005 y 2010 el número de películas producidas en Europa se incrementó en más del 28%, mientras que la recaudación en taquilla ha caído sensiblemente, al igual que las ventas de DVDs.

b) Las administraciones regionales, nacionales y europea se están enfrentando a recortes y ajustes en muchos países (supresión del UK Film Council, agencia exportadora de cine británico, por ejemplo).

c) La difusión del cine europeo entre el público juvenil fuera de su territorio nacional sigue siendo muy pobre ; como afirma la investigadora de audiencias austríaca Elizabeth Prommer[472], el público de cine está envejeciendo, y el marketing tradicional no logra conectar con nuevos públicos. En ese sentido hay peligro de que el cine europeo se convierta, en palabras de François Truffaut, en "*le cinéma de papa*" ('el cine de papá'), es decir, en un forma artística irrelevante para la juventud.

---

[471] GUBBINS, op. cit., pp. 6 ss ; ELSAESSER, Thomas, 2013, "Digital Cinema: Covergence or Contradiction", en HERZOG, A. RICHARDSON, J., y VERNAILLES, C. (eds.), *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford University Press, pp. 13-44

[472]Este estudio, iniciado por Maria y Elizabeth Furtwangler en colaboración con la televisión alemana, constituyó en su día, por lo que se dice, una base sólida para discusiones ulteriores. [PROMMER, Elizabeth, 2017, Audiovisual Diversity, Melisa Stiftung]

d) La televisión ha expulsado al cine europeo de los horarios de máxima audiencia.

e) La piratería alcanza unos niveles alarmantes en algunos países de Europa, en ausencia de una legislación adecuada al respecto.

f) La recesión económica mundial ha absorbido la financiación y la inversión privada.

CONSIDERACIONES FINALES: El audiovisual y su efecto en la sociedad de nuestros días

Para el critico argentino Helén Ferro el cine, decididamente, *no es un arte propiamente dicho*[473] (en esto coincide con la opinión en este sentido de Prendergast, más arriba enunciada). El piensa que, de constituir un arte, tendría unas características muy peculiares, ya que sería un arte colectivo: "*El artista, individuo, crea para todos, para la humanidad, y no para la sociedad, mientras que el producto de la industria cinematográfica -la película- está confeccionado por una colectividad, por un núcleo de la sociedad, y se destina a un individuo, al que únicamente de manera accidental la acción del producto hermana con el individuo vecino ligándolos con un endeble y fugitivo sentimiento parecido a la ternura o a la indignación*". Por otra parte, no hay que olvidar que el cine es ante todo -ya le hemos di-cho- una industria, y como tal "... *precisa no solamente ofrecer calidad buena interpreta- ción, buen argumento, buena dirección- sino halagar el gusto del público, tocar las cuerdas disímiles del espectador de la platea (la cantidad de elementos heterogéneos reunidos en una película para favorecer a la taquilla atrayendo espectadores dispares hace que la gente, que ha participado de la acción de la película absorbida por la sugestión de la imagen sonorizada, contradiga las críticas especializadas con diez opiniones diferentes, defendidas con igual convicción*)". Por otra parte, también tenemos claro que no se puede hablar consecuentemente de cine sin tener en cuenta a la televisión ; en realidad, ambos medios, que comprarten lenguaje en lo que a contar historias se refiere, se han enfrentado trcionalmente en una eterna batalla por las audiencias. El ya citado Carlos Barbáchano pone de relieve que el número de salas cinematográficas de EE. UU., que era de alrededor de 21.000 en 1945, había descendido tres años más tarde, en 1948, hasta 16.000, y paralelamente disminuyó el número de espectadores en locales cerrados de 90 a 45 millones entre 1945 y 1955. Las causas de ese fenómeno fueron, por supuesto, múltiples: el descenso de la natalidad en el período de entreguerras, la rápida motorización, con la aparición de los *drive-ins* (cines al aire libre para automovilistas) y, desde luego, la irrupción de la 'pequeña pantalla' en los hogares norteamericanos, circunstancia que las estadísticas reflejan elocuentemente[474]:

[473] FERRO, Hellén, 1960, *Qué es el cine*, Buenos Aires, Columba, pp. 8 ss.
[474] BARBACHANO, op. cit., pp. 27 ss.

"La TV no sólo permite al espectador mayor comodidad, sino también un considerable ahorro en el presupuesto familiar a la hora de distraerse. Una familia de 6 miembros se gastaba en una sesión semanal de cine 5-6 dólares, mientras que la amortización de un aparato de TV supone a la misma familia de 2,5 a 3 dólares semanales. En estas condiciones, el citado descenso del 50% en la asistencia a las salas cinematográficas entre 1945 y 1955 nada tiene de excepcional: la industria del cine estaba en crisis y, lógicamente, la producción de filmes decrecía. A partir de ahora el cine intentará recuperar el público perdido, primero de una manera bastante tosca, aunque de probada eficacia a corto plazo: la renovación de su aspecto externo. Las empresas Paramount y Fox lanzan al mundo en 1952 el Cinerama y el Cinemascope, con el documental turístico *This is Cinerama* y *La túnica sagrada* respectivamente. Habrá que esperar a una nueva crisis, que no tardaría en aparecer, para que el cine se apercibiese de que la verdadera renovación tiene que venir desde dentro, de que sólo a través de un profundo cambio ideológico (que vaya desde la elección y el tratamiento de los temas al sistema de producción, sin olvidar la distribución de los *cast*) que modifique toda su estructura interna se llegará a una renovación real, duradera y rentable"[475].

Según Román Gubern, a pesar de que la mencionada competencia de la televisión provocó a partir de los años 50 un aparatoso descenso de asistencia a las salas de cine en todo el mundo occidental, no por ello debe hablarse de una crisis del cine en cuanto que medio de comunicación social, por dos razones[476]:

a) Un porcentaje esencial de cuanto exhiben las telepantallas son, como todo el mundo sabe, películas cinematográficas o filmes rodados especialmente para televisión (*telescript* en vez de *script* a secas para el guión) ; directores de cine de prestigio como Antonioni, Bergman, Fellini, Jancsó, Godard y Welles han alternado en los últimos años sus tareas en ambos medios.

b) La expansión de las funciones del cinematógrafo (y no sólo en el terreno artístico) en las décadas recientes ha sido abrumadora:

   - Como instrumento de investigación científica en laboratorios o en naves espaciales
   - Como medio de enseñanza en escuelas y universidades
   - Como medio publicitario
   - Como placer doméstico (cine *amateur*)
   - Como expresión poética individual (cine *underground*)
   - etc.

[475] FERRO, op. cit., pp. 34-35
[476] GUBERN, op. cit., pp. 132-33

La especialidad de la televisión son, como hemos comentado más arriba, los programas informativos, muchos de ellos en directo. Por otro lado la realización de un programa de noticias no es una labor sencilla. Aparte de la complejidad técnica inherente al proceso de transformación de lo audiovisual natural en audiovisual tecnificado (es decir, el manejo de cámaras, magnetoscopios y equipos de sonido), el periodista de televisión se encuentra constantemente enzarzado en una eterna lucha con el espacio y con el tiempo ; es una batalla bastante más encarnizada que la que se desarrolla en otros medios informativos. Una emisión de noticias de 22 minutos requiere normalmente 24 horas de trabajo previo en cualquier cadena: planificación, redacción, filmación y edición. Al contrario que en otros medios de comunicación de masas, en TV –especialmente en los programas informativos- lo que priva es la imagen, y el texto actúa únicamente como sostén de lo que ésta nos muestra. Av Westlin, productor ejecutivo de la cadena norteamericana ABC, dice a este respecto que "*... lo que se ve es lo mejor que se retiene. Combinando lo visual con lo auditivo se refuerza el impacto del mensaje ...*"[477]. La información audiovisual busca, en definitiva, conseguir la 'audiovisión', a saber, congregar los elementos afectivos y perceptivos propios de las imágenes y los conceptuales propios de las palabras. Imágenes y texto se interrelacionan para resolver las carencias mutuas. Esa preponderancia de la imagen sobre el texto hace que en TV se sea extremada- mente selectivo en cuanto a este último: si un periódico contiene entre 20.000 y 200.000 palabras, y un diario hablado radiofónico unas 3.000, un telediario deberá concentrar toda su información en sólo 2.000 palabras ; las imágenes harán el resto. Además está la limitación de tiempo: el periodista ha de ingeniárselas para contestar en forma muy resumida a las seis preguntas clásicas exigibles en una buena noticia[478]:

¿qué?
¿quién?
¿cuándo?
¿dónde?
¿cómo?
¿por qué?

Fundamentalmente la información televisiva –lo mismo que el cine- es el resultado de un trabajo en equipo. Todas las operaciones a que nos hemos referido más arriba no serían

[477] VARIOS, *Los géneros periodísticos en televisión*, ABC News ; WESTIN, Av, 1982, *Newswatch: how TV Decides the News*, new York, Simon & Schuster
[478] GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Voces narrativas en la información audiovisual: el Telediario*, Internet

posibles si no hubiese un grupo de personas perfectamente coordinadas dispuestas a emprender la tarea. Cada uno de los componentes de ese equipo de trabajo se encarga de sus competencias específicas, aunque, por supuesto, resulta conveniente que cada uno conozca –al menos en teoría- la esencia del trabajo de los demás, para así poder suplir a alguno de ellos en casos extremos. Desde el realizador, que coordina todo el cotarro, y el productor, que se encarga de las cuestiones financiero-administrativas, hasta el más ínfimo operador de luminotecnia, todos deben estar coordinados entre sí, siendo cada uno consciente de la función que realiza dentro del conjunto. El presentador –o 'conductor'- del programa debe estar atento a la indicaciones del regidor, que señala las entradas y las salidas de los actores o presentadores ; éste, a su vez, controla también a los encargados del sonido y de la música, al mezclador y al operador de VTR, que es en definitiva quien introduce las imágenes exteriores (en directo o en archivo) en el momento oportuno. El operador de cámara, a su vez, ha de cuidar de que la imagen en directo tenga la calidad debida ; para ello debe estar de acuerdo con el equipo de luminotécnicos, que le proporcionarán la iluminación adecuada.

Es evidente que el aspecto externo del/de la presentaor/a resulta primordial para el éxito o el fracaso de un programa de noticias, y que en ese look tienen mucho que decir los especialistas en maquillaje, peluquería y vestuario. Como regla general se debe en este aspecto intentar resaltar mediante la técnica la personalidad auténtica del presentador y no crear una personalidad ficticia. También es importantísimo en el trabajo de un presentador el dominio de la dicción. No basta, en efecto, con el toque emocional que aquél pueda añadir a las imágenes, ni con que se controlen el ritmo de la lectura y las pausas, de forma que el texto acompañe a la imagen en el momento debido ; también resulta imprescindible que el texto sea audible. Para ello es deseable que el presentador (o quien se ocupe de hacer el 'off' que acompaña a un reportaje) domine todos los resortes de la declamación, que haga un estudio exhaustivo del texto que va a leer con el fin de decidir qué modulación dar a la voz en cada momento, qué palabras subrayar y cuáles no, etc. Una declamación deficiente puede malograr el efecto que un texto cause sobre la audiencia. El texto, por su parte, debe estar convenientemente redactado en función del contenido de la información y del sector de audiencia al que se supone que ésta va destinada. De todas formas, hay que tener en cuenta como regla general que en el caso de la información televisiva, el espectador escuchará el texto una sola vez mientras contempla las imágenes ; no tendrá, pues, ocasión de releerlo como podría hacer si se tratase de prensa escrita. La tendencia, por tanto, en TV, es de buscar en todo momento la simplicidad: sujeto, verbo, predicado, pocas oraciones subordinadas, no abusar de los adjetivos y evitar sistemáticamente las perífrasis. Otro tema candente a tener en consi-

deración a la hora de confeccionar un espacio informativo es el de la tan traída y llevada objetividad de la información. Es evidente que el periodista, que se supone que tiene formadas sus propias opiniones acerca de la realidad que le circunda, nunca podrá abstenerse –por muy profesional que sea- de dotar a sus informaciones de un matiz o sesgo personal , el mismo contenido (incluso el mismo texto) transmitido por diferentes informadores provocará reacciones diferentes en el público. Por tanto, la objetividad total no sólo no es deseable ; es imposible. De lo que se trata, más bien, es de que el informador sea ecuánime, que respete todos los puntos de vista y que no se muestre dogmático con respecto a ninguna postura concreta, incluida la propia[479].

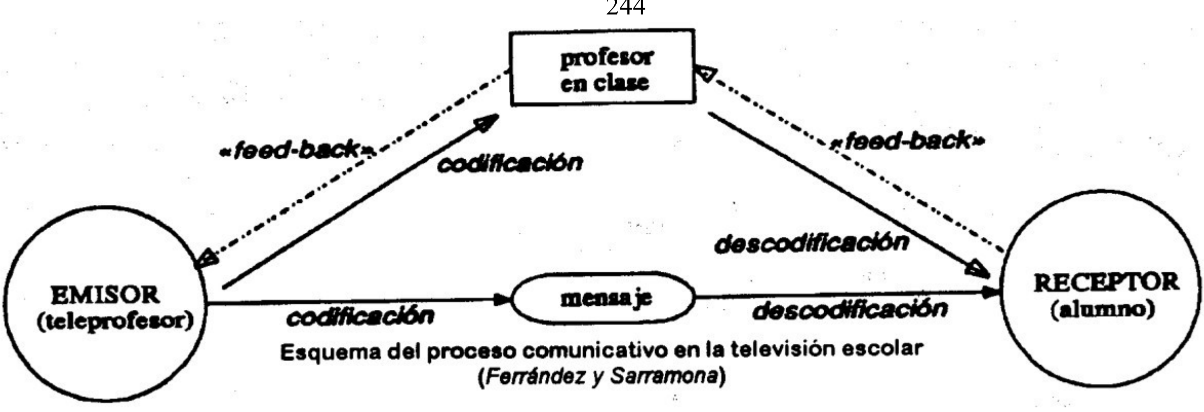
Manuel Alonso y Luis Matilla, por su parte, se preguntan si realmente vemos el cine (o la televisión) que nos gustaría ver, o si por medio del cine y de los demás medios de comunicación nos están manipulando de manera subliminal[480]. En este sentido se refieren al teórico francés Jean-Patrick Lebel, para el cual la cámara no es un aparato ideológico en sí mismo[481]: "*No produce ninguna ideología específica, como tampoco su estructura la condena a reflejar fatalmente la ideología dominante*". Pero tampoco se puede negar, evidentemente, que el cine constituye hoy por hoy, junto con la televisión, uno de los más poderosos medios de fascinación, especialmente entre la audiencia de corta edad. La televisión escolar con- cretamente contribuye, para Joan Mª Acarín, a desubjetivizar la educación[482]: "*Ya no es imprescindible ni la presencia física del poseedor de unos conocimientos para que éstos sean transmitidos. Ni la interpretación que de ellos pueda darnos por escrito. La televisión los pone a nuestro alcance: los vemos, los apreciamos y sacamos el provecho que más nos conviene*".

[479] BOURGUET ARDIACA, Francesc, *Trampas del periodismo*, Trampress, Internet ; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2002, "(Des)información y realidad", en *Disenso*, Nº 35, San Cristóbal de La Laguna, Sociedad de Estudios Canarias Crítica, pp. 28-29

[480] ALONSO, Manuel, y MATILLA, Luis, 1980, *Imágenes en libertad (2)*, Madrid, Nuestra Cultura, pp. 60 ss., ; GIL PÉREZ, Patricia, y BROCHE PÉREZ, Yunier, 2011, "Psicología y publicidad. Uso del mensaje subliminal", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Eumed.net, Universidad de Málaga

[481] LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et ideologie*, Editions Sociales

[482] ACARIN, Joan Mª, 1980, "La Televisión: otro elemento en el camino de desubjetivización de la enseñan za", en VARIOS, *Documento Didáctico no 2 (TV – Vídeo)*, Universidad de Barcelona, pp. 33-35 ; ICASURIAGA, V., "¿Una infancia aterrada?", en *Psicocuestiones*, Internet



Esquema del proceso comunicativo en la televisión escolar
(*Ferrández y Sarramona*)

Abundando en lo mismo, Enrique Torá apunta lo siguiente[483]: "*Siempre, del análisis de un mensaje televisivo usual, resultará un intento que devorará los códigos parciales para entrar por definición operativa, en un análisis psicosemiótico. Es decir, será una interpretación de las implicaciones psicológicas que están puestas en unas estructuras conscien- tes e inconscientes entre el emisor y el receptor*". El asunto se complica considerablemente en los programas educativos dirigidos específicamente a un público infantil:

> "La principal dificultad estriba en la propia naturaleza de la imaginación del niño, no cultivada, y por tanto difícil de intuir por parte del adulto. Cuando el educador concibe un programa de ese tipo dispone de un código semiótico bastante más reducido que el que normalmente usa para comunicarse con sus semejantes. Y, en contrapartida, su público receptor posee con frecuencia una mayor agilidad en combinar los pocos conceptos que se le ofrecen, llegando a conclusiones impensables. La honestidad reside en saber suministrar materia que permita al alumno espectador ejercer su imaginación libremente".

Las películas -y la televisión especialmente- tienden, en este sentido, a debilitar la consciencia del espectador[484]:

> "Puede que sus diferencias con las obras teatrales residan en la oscuridad que reina en los cines. La oscuridad reduce automáticamente nuestro contacto con la realidad, despojándonos de muchos datos del ambiente que nos rodea, necesarios para formular juicios adecuados y otras actividades mentales. Adormece la mente. Esto explica por qué, desde la década de los veinte hasta nuestros días, tanto los partidarios como los detractores del cine han comparado a este medio con una especie de droga y han llamado la atención sobre sus efectos estupefacientes".

---

[483] TORÁ, Enrique, 1980, "Psicosemiótica de la imagen televisiva", en VARIOS, *Documento*, op. cit., pg. 9
[484] KRACAUER, op. cit, pg. 207

J.C. Jarvie se plantea este problema desde la psicología social, y otros analistas abordan el tema desde sus respectivos puntos de vista ; así, el antes citado Daniel Bell, por ejemplo, registra las siguientes críticas que suelen hacerse en general a los medios de comunicación de masas, de los cuales el cine forma parte, como sabemos, ya que su auge se debe en gran parte a la colaboración publicitaria de los 'medios'[485]:

a) No se estimula bastante la actividad creativa.

b) La obra seria, especialmente la del pasado, ha sido desnaturalizada (en ciertas revistas, por ejemplo, se publica la reproducción de un cuadro famoso al lado de la fotografia de una *starlet* cinematográfica.

Theodor W Adorno dice algo parecido, aplicándolo al tema de la música[486]: "... *aunque la radio y la alta fidelidad han hecho que hoy se escuchen más discos de Beethoven que nunca, la gente los oye para canturrear o silbar una melodía, y no para apreciar la compleja estructura de la sinfonía*".

c) Ahora las obras mediocres son aclamadas como arte serio, porque parecen difíciles, aunque no lo sean ni al nivel de las intenciones ni al de los temas y del estilo.

d) La mayor parte del material de la televisión y de las revistas de masas es barato, vulgar, irritante, amoral, degradante e incita a la violencia, condicionando al público, y especialmente a los jóvenes, para que acepten como un estado de hecho en nuestra sociedad el comportamiento criminal.

Zygmunt Bauman no describe la cultura de masas en términos evaluativos o estéticos, sino "… *como el inevitable resultado de procesos prácticamente universales de la sociedad moderna: la aparición del mercado, la supremacía de la organización a gran escala y la disponibilidad de la nueva tecnología para la producción cultural*"[487]. Para Denis McQuail, no obstante, "… *el debate acerca de la cultura de masas no es más que una parte del largo proceso de afrontar las consecuencias que para las antiguas concepciones artísticas tienen las nuevas posibilidades de reproducción*"[488]:

---

485 JARVIE, I.C., 1979, *El cine como crítica social*, México, Prisma, pp. 39 ss.
486 ADORNO, Th.W., 2003, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal
487 BAUMAN, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Internet
488 McQUAIL, D., 1991, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona Paidós, pp. 62 ss.

"Sin embargo, a pesar del incremento del relativismo en lo que atañe a los patrones culturales y la aparente irrelevancia o falta de lógica de muchas objeciones a la 'cultura de masas', lo que continuamos llamando cultura sigue siendo un elemento importante en las concepciones de una sociedad válida o de un modo de vida deseable, y los medios de comunicación de masas siguen proporcionando talleres donde esto se forja, así como canales para distribuirlo".

Para McQuail, en definitiva, los medios de comunicación de masas no han hecho otra cosa que *institucionalizarse* en la sociedad actual, mostrando los siguientes rasgos especiales:

a) Producción y distribución de conocimiento en forma de información, ideas y cultura, en respuesta a las necesidades colectivas y sociales, así como a las demandas individuales

b) Suministro de canales para relacionar a ciertas personas con otras: emisores con receptores de todo el mundo con su sociedad y sus instituciones constitutivas

c) Los medios de comunicación operan casi exclusivamente en la esfera pública: comprenden una institución abierta en la cual todos pueden participar como receptores y, en ciertas condiciones, también como emisores.

d) La participación en la institución como miembro de la audiencia es esencialmente voluntaria, sin coacción ni obligación social, en mayor medida aún que lo que ocurre en otras instituciones relativas a la distribución del conocimiento, como la educación, la religión o la política.

e) La institución de relaciona con la industria y el mercado a través de su dependencia del trabajo pagado, la tecnología y la necesidad de financiación.

f) Aunque carece de poder en sí misma, la institución está invariablemente unida al poder del Estado a través de algunos de sus usos habituales y de mecanismos legales e ideas legitimadoras que varían de un Estado a otro.

La opinión a este respecto de Dwight McDonald es -como ya hemos apuntado- completamente opuesta a la que acabamos de comentar ; él insiste en el extremo de que los medios manipulan a la audiencia, y esa 'manipulación' equivale para él, a fin de cuentas, a educación, aunque, por supuesto, sólo 'educación informal'[489]. Este concepto suele utilizarse al contraponer la 'educación formal' (escolar) con la 'educación no-formal' (intencional y metódica, pero no escolar). Tal vez la definición más completa de este último término sea la propuesta

[489] TRILLA, Jaume, 1986, *La educación informal*, Barcelona, PPU, pp. 21 ss

por Coombs y Ahmed[490]: "*Un proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes en su relación con el medio ambiente; esto es, en la casa, en el trabajo, divirtiéndose; con el ejemplo y las actitudes de sus familias y amigos; mediante la radio o viendo la televisión y el cine. En general, la educación informal carece de organización y frecuentemente de sistema*". Con esto McDonald se sitúa claramente entre los partidarios de la 'teoría de la reproducción', enunciada por Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron con respecto a la 'educación formal' en los siguientes términos[491]:

- Todo poder de violencia simbólica, es decir, todo poder que logra imponer significados e imponerlos como legítimos disimulando las relaciones de fuerza en las que se basa su fuerza, agrega su propia fuerza, es decir, una fuerza específicamente simbólica, a estas relaciones de fuerza.
- Toda acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en cuanto impone, a través de un poder arbitrario, una arbitrariedad cultural.

El concepto original en el que se sustenta esta teoría procede del 1er Tomo del 'Capital', de Karl Marx[492], pero también es adoptado por pensadores no marxistas, como es el caso del anarquista McDonald en relación con los medios de comunicación de masas, para el cual, como vimos en su momento, éstos son en alguna medida mediatizados por un poder arbitrario (el del beneficio empresarial), y sus mensajes, en consecuencia, constituyen una violencia simbólica, pues imponen un modelo cultural determinado: el 'Masscult'. En opinión de Henry Giroux, los educadores radicales a que nos hemos estado refiriendo trataron de elaborar un nuevo discurso y conjunto de conclusiones alrededor de la tesis de la reproducción, basándose en tres suposiciones:

a) Las escuelas proveen a las diferentes clases y grupos sociales el conocimiento y la capacitación que necesitan para ocupar sus lugares respectivos en una fuerza de trabajo estratificada por clase, raza y sexo.

b) Las escuelas se consideran como reproductivas en el sentido cultural, funcionando en parte para distribuir y legitimar las formas de conoci- miento, valores, lenguaje, etc.

---

[490] COOMBS, Philip H., e.a., 1993, *La crisis mundial de la educación. Perspectiva actuales*, Madrid, Santillana

[491] BOURDIEU, Pierre, y PASSERON, Jean-Claude, 1977, *La reproducción*, Barcelona, Laia, pp. 44-45 ; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2001, "De la violencia física a la violencia simbólica. La estructura de la ficción y el poder", en *Revista Latina de Comunicación Social*, Nº 46, Universidad de La Laguna

[492] GIROUX, Henry, 1983, "Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación. Un análisis crítico", en *Harvard Education Review*, Nº 3

c) Las escuelas forman parte de un aparato estatal que produce y legitima los imperativos económicos e ideológicos que subyacen al poder político del Estado.

Por supuesto, el concepto sustentado por Giroux se refiere exclusivamente al sistema educativo de los países capitalistas ; al llamado 'socialismo real' no lo menciona en absoluto, como tampoco lo hacen Bourdieuy Passeron. Una postura parecida a la 'teoría de la reproducción' es la de Herbert I. Schiller[493] cuando afirma que dichos medios informan al público, a través de la publicidad y de los programas de entretenimiento, acerca de "*... los modelos sociales que son indispensables para aliviar la presión insoportable ejercida sobre las empresas comerciales*". Según Dallas W. Smythe[494], actualmente (se refiere en realidad a *1968*, año de publicación del ensayo de Schiller) existen grandes lagunas en la literatura sobre comunicaciones, "*... precisamente en un momento de la historia en que su necesidad es apremiante*". Especialmente es de notar, en su opinión, la falta de lo que Paul F. Lazarsfeld[495] denomina investigaciones 'críticas' para diferenciarlas de las investigaciones administrativas, de las que sí hay legión. Las segundas se llevan a cabo dentro del marco establecido por los propios medios de comunicación de masas, o por las estructuras que los apoyan. Según el referido Schiller, las modernas comunicaciones de masas no hacen más que sustituir a las tradicionales fuerzas de conquista física con el fin de conquistar el poder ; concretamente servirían para expansionar y afianzar el poderío norteamericano por todo el planeta (en este sentido se examina ampliamente la relación con el tema comunicativo del *complejo militar-industrial* estadounidense[496]). Los *mass-media* contribuyen en gran medida, según Schiller, a vender los productos y la ideología del sistema desarrollado, y su estudio intenta desvelar dicho proceso a nivel internacional, "*... con todos los problemas que esto ha ocasio-nado y ocasiona a las naciones más pobres y en vías de desarrollo*". El llamado 'Siglo Norteamericano' fue anunciado, ya desde 1941, por Henry R. Luce (1898-1967), dirigente de uno de los mayores complejos de comunicaciones de los EE.UU., la cadena TimeLife, así como impulsor de la Henry Luce Foundation[497], quien definió la nueva quintaesencia del poder en términos de "*... la fusión de la fuerza económica y del control de información, la 'fabricación de imágenes', la formación de la opinión pública, etc.*". Según Herbert I. Schil-

---

493 SCHILLER, Herbert I., 1976, *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, Barcelona, Gustavo Gili, pg. 11
494 SMYTHE, Dallas, W., 1976, "Introducción", en SCHILLER, op. cit., pp. 9-10
495 JIMÉNEZ GARCÍA, O., 2013, Modelo de Lazarsfeld, Internet
496 SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Carlos, 2009, "El 'Pentagon-System' y el 'Complejo MilitarIndustrial' estadounidense: una aproximación", en *Revista Crítica de Ciencia Sociales*, No 23
497 BAUGHAM, James L., *Henry R. Luce and the Rise of the American News Media*, Internet

ler, los medios modernos de comunicación de masas desempeñan, efectivamente, un doble servicio para aquellos que los manejan en la actualidad[498].

El libro de Herbert I. Schiller refleja claramente el modo de pensar y las preocupaciones de cierto sector de la opinión pública de la época en que fue escrito. Es un producto más de la *contracultura* de finales de los años 60 ; sus conclusiones pseudoutópicas al modo marcusiano así lo atestiguan. El transcurso de los años, por otra parte, ha visto frustradas la gran mayoría de nuestras esperanzas de aquella época, que han probado sobradamente ser absolutamente utópicas. Sin embargo, tampoco han ido tan mal las cosas existiendo más o menos igual que entonces las radiodifusiones y televisiones públicas, y la influencia norteamericana en el panorama mediático europeo sigue manteniéndose en los mismos niveles: inundar el mer- cado con sus programas televisivos y sus películas, pero sin acabar con la producción autóctona de los países supuestamente 'invadidos'. Sin embargo, Alonso y Matilla insisten en el hecho de que "... *gran parte de los aparatos y del proceso cinematográfico industrial se encuentran en mayor o menor medida en poder de las grandes compañías, muchas de ellas multinacionales, que imponen su visión de la realidad y de la estética sobre los mensajes que emiten*". El espectador, según este esquema, se muestra indefenso ante las intensas campañas publicitarias "... *que si no convencen, al menos hacen consumir*"[499]. Resumiendo todas estas declaraciones de los teóricos de la reproducción en el sentido de que los medios de comunicación de masas, y el cine entre ellos, contri-buyen al manteni-miento del sistema social y económico vigente (en vez de "*redimir al pueblo*", que es, como hemos visto, lo que pretendía conseguir Wagner con la ayuda de su 'obra de arte total'), al estar financiados por grandes consorcios de empresas comerciales e industriales, el mencionado Lazarsfeld y Robert Merton se hacían ya entonces la siguiente pregunta[500]:

> "¿Cuál es la posición histórica de este nivel notoriamente bajo del gusto popular? ¿Se trata quizá de los míseros restos de standards notablemente más elevados de antaño, de una aparición relativamente nueva en el mundo de los valores, en gran parte privada de relación con los standards más altos de los que se pretende que es una decadencia, o bien de un miserable substitutivo que bloquea el camino del desarrollo de estandards superiores y de la expresión de elevados fines estéticos?"

[498] SCHILLER, op. cit., pp. 11-13

[499] ALONSO y MATILLA, op. cit., pp. 61-62

[500] LAZARSFELD, Paul, y MERTON, Robert K., 1969, "Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en VARIOS, *La industria de la cultura*, op. cit., pg. 260

Por lo visto, el espectacular incremento de la educación popular en las últimas décadas, especialmente en EE.UU., como hemos visto, en vez de incrementar el nivel cultural general, sólo ha servido para que muchas personas adquiriesen lo que se podría denominar 'alfabetismo formal', "*... una capacidad de leer, de aferrar significados crudos y superficiales y una consiguiente incapacidad para comprender plenamente lo que leen*". Esta circunstancia le plantea a estos autores un nuevo interrogante: ¿es verdad que los responsables de los medios de comunicación de masas comercializados se han dejado atrapar en una situación en la que no pueden elevar radicalmente el nivel de sus productos, sean cuales fueren sus preferencias personales? El planteamiento de estos investigadores no deja de ser interesante, ya que propone la posibilidad de que la posición detentada por MacDonald y sus correligionarios no sea tan evidente como a primera vista parece: "*Es posible que los standards de formas de arte producidas por un pequeño grupo de talentos creadores, para un público reducido y selectivo, no puedan ser aplicados a formas de arte producidas para el gran público por una industria gigantesca*". No obstante, el caso es que, según estos autores pretenden haber demostrado experimentalmente (con todas las reservas que podamos hacernos referidas al empleo del método experimental aplicado a las ciencias sociales), *el público de masas ha presentado una resistencia profunda a los experimentos esporádicos, y por lo tanto inconcluyentes, para elevar el nivel de los standards* (podría hablarse, más bien, de un rechazo por parte de aquellos a quienes se suponía que iba a beneficiar la reforma). En consecuencia, es muy probable que las soluciones que generalmente se proponen para estos problemas broten de la fe y no del conocimiento, lo que demostraría que el asunto de que aquí estamos hablando es más complicado de lo que se supuso en un principio.

Lazarsfeld y Merton llegan a la conclusión de que el papel actual de los medios, al contrario de lo que suele afir-marse, "*... se limita, de ordinario, a cuestiones sociales periféricas y los medios no reve-lan el grado de poder social que comunmente se les atribuye*". Es decir, que lo que actúa en favor del mantenimiento de la estructura social y cultural existente, en lugar de inclinarse a favor de su subversión, son las propias condiciones que favorecen la máxima eficacia de los medios de comunicación de masas. Resumiendo, vienen a decír que el sistema se *mantiene a si mismo* y no necesita del auxilio de los medios para esta finalidad. Según la 'teoría de la audiencia activa', que se opone a la anteriormente enunciada 'teoría de la resistencia' de Henry Giroux, contraviniendo la también enunciada teoría de la reproducción, de acuerdo con lo anterior, que esquematiza el modelo de Codificación/Decodificación sustentado por el sociólogo marxista jamaicano Stuart McPhail Hall[501], el público no

[501] HALL, Stuart, *Codificar y descod*ificar, Internet

se limita a aceptar pasivamente la información que recibe a través de los medios de comunicación, sino que participa activamente, a menudo a nivel inconsciente, dotando de sentido a los mensajes en relación con su contexto personal o social. La decodificación de tales mensajes se remite, por tanto a la familia, las creencias y valores, la cultura, los intereses la educación recibida y las experiencias vitales de la audiencia. Compatible con este concepto es la teoría de 'usos y gratificaciones', y Katz, Blumler y Gurevitch, tras efectuar un exhaustivo repaso a toda la investigación existente sobre medios de comunicación de masas en el seno del 'funcionalismo' norteamericano, observan que ésta ha fijado por lo general su atención en los *efectos a corto plazo*.

Ese punto de vista, según estos autores, es totalmente erróneo ; para ellos, "... *el estudio de los efectos a corto plazo no tendría mucha prioridad, aunque tuviera también su sitio. En general se cargaría el acento en el medio en cuanto institución cultural, con sus propias funciones sociales y psicológicas, y, quizás, con sus efectos a largo plazo*"[502]. Con una teoría sobre los usos del medio se tendría mayor probabilidad, según ellos, de comprender dichos efectos. Sin embargo, al contrario que en los estudios más clásicos sobre efectos, el enfoque de 'usos y gratificaciones' propugnado por estos investigadores toma como punto de partida al consumidor de los medios más que a los mensajes que éstos emiten, y explora su conducta comunicativa en función de su experiencia directa con los medios. Contemplan, en este sentido, a los miembros del público como usuarios activos del contenido de los medios, más que como influidos por ellos, como hacen los partidarios de la 'teoría de la reproducción'. No se presume, en consecuencia, una relación directa entre mensajes y efectos, sino que más bien se postula que la utilización de los mensajes por parte de la audiencia actúa como variable que interviene en el proceso del efecto. Los partidarios de esta tendencia se oponen directamente a los que ellos llaman comentaristas sobre 'cultura popular' (i.e., los que estudian una supuesta manipulación de la audiencia por parte de los medios) ; esos señores, según ellos, actúan de una manera un tanto dogmática ya que:

1) Suponen que el carácter de la atracción de la audiencia puede ser identificado con una lectura cercana y sensible de sólo el contenido:

   Deberían insistir, por el contrario, en montar estudios directos sobre las atracciones del público, independientemente del análisis de los contenidos, o en confluencia respecto al mismo.

[502] KATZ, Elihu, BLUMLER, Jay G., y GUREVITCH, Michael, 1985, "Usos y gratificaciones de la comu nicación de masas", en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas (II)*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 128 ss.

2) Dan por supuesto que la producción de los medios genera una poderosa demanda de las mismas cualidades que luego satisface:

Deberían examinar los orígenes de las necesidades del público en las disposiciones psicológicas y en los papeles sociales, más que en los rasgos de la organización o contenido de los medios masivos.

3) Proyectan una visión esencialmente crítica de la dependencia que el público tiene respecto a la comunicación masiva:

Deberían sospechar que una plena comprensión de lo que hay detrás de la conducta del público neutralizará, al menos parcialmente, la crítica que típicamente se le formula desde grupos elitistas.

Según Katz, e.a., el estudio del uso de los medios de comunicación de masas adolece en la actualidad de la ausencia de una teoría relevante sobre las necesidades sociales y psicológicas. Sin embargo, más que un catálogo de dichas necesidades, lo que se echa en falta es "*... una acumulación de grupos de necesidades, una clasificación de distintos niveles de la necesidad y una especificación de las hipótesis que vinculan necesidades particulares con gratificaciones particulares de los medios*". En ese sentido, los estudios han revelado que las gratificaciones del público pueden derivarse de tres fuentes distintas como mínimo:

1) El contenido de los medios
2) La exposición entre ellos
3) El contexto social que tipifique la situación de exposición ante medios diferentes.

Cada uno de los medios, por su parte, ofrece una combinación singular de tres variables:

a) *Contenido característico*
b) *Atributos típicos* (letra impresa vs. modos de transmisión ; representación icónica vs. representación simbólica ; lectura vs. modos auditivos o audiovisuales de recepción)
c) *Situaciones típicas de exposición* (en el hogar o fuera de él ; sólo o con otros ; con control sobre los aspectos temporales de la exposición o con la carencia de tal control).

La pregunta que se plantea es, pues, la siguiente: *¿qué tipo de combinaciones de atributos puede lograr que diferentes medios sean más o menos adecuados para la satisfacción de necesidades diferentes?* Según estos autores, las necesidades vinculadas con los medios en relación con *factores sociales* se presentan en cualquiera de las cinco formas siguientes:

1) La situación social produce tensiones y conflictos, que llevan a presio- nar su alivio mediante el consumo de medios masivos[503]:

   "De la pregunta '¿Qué hacen los medios con las personas?' se pasa a '¿Qué hacen las personas con los medios?' Se cuestionan, por tanto, los motivos y necesidades que se ocultan tras la utilización de los medios. Los medios parecen, en consecuencia, constituir el enlace entre los intereses y orientaciones del individuo y las disponibilidades de su entorno social. Ya desde 1944 Herta Herzog se interesaba por la 'soap opera', que entonces limitaba a las emisiones radiofónicas ; llegó a la conclusión de que las mujeres escuchaban tales seriales porque les ofrecían lo siguiente[504]:

   - relajación emocional: el escuchar los problemas de otras personas desplazaba los problemas propios
   - ilusiones: al ser algunos de los personajes de tales series como al sujeto le hubiera gustado ser, se identificaban con los mismos
   - consejos útiles referidos a la vida cotidiana, directamente utilizables por las oyentes".

2) La situación social crea una conciencia de problemas que exigen atención, y es posible buscar una información sobre ellos en los medios

3) La situación social ofrece oportunidades empobrecidas dentro de la vida real para satisfacer ciertas necesidades, las cuales son orientadas entonces hacia los medios masivos para un servicio complementario, suplementario o substitutivo[505]

4) La situación social hace surgir ciertos valores, cuya afirmación y refuerzo son facilitados por el consumo de materiales adecuados en los medios[506].

5) La situación social aporta un campo de expectativas entre los contactos sociales del individuo, acompañados de familiaridad con ciertos materiales de los medios, los que deben entonces ser examinados a fin de mantener la integración con grupos sociales bien considerados[507].

---

503 KATZ, Elihu, y FOULKES, S.H., 1962, *Uses and Gratifications*, Internet

504 HERZOG, Herta, 1941, "On Borrowed Experience", en *Studies in Philosophy and Social Sciences*, vol. 9, Nº 1, pp. 65-95

505 ROSENGREEN, K.E., Y WINDHAL, S., 1972, *Media Matter: TV Use in Childhood and Adolescence*, Internet

506 DEMBO, Richard, 1972, "Orientation and Activities of the Parol Officer", en *Criminology*, vol. 10, Nº 10, pp. 193-215

507 ALKIN, Marvin C., y CHRISTIE, Christina A., 1973, *An Evaluation Theory Tree*, Internet

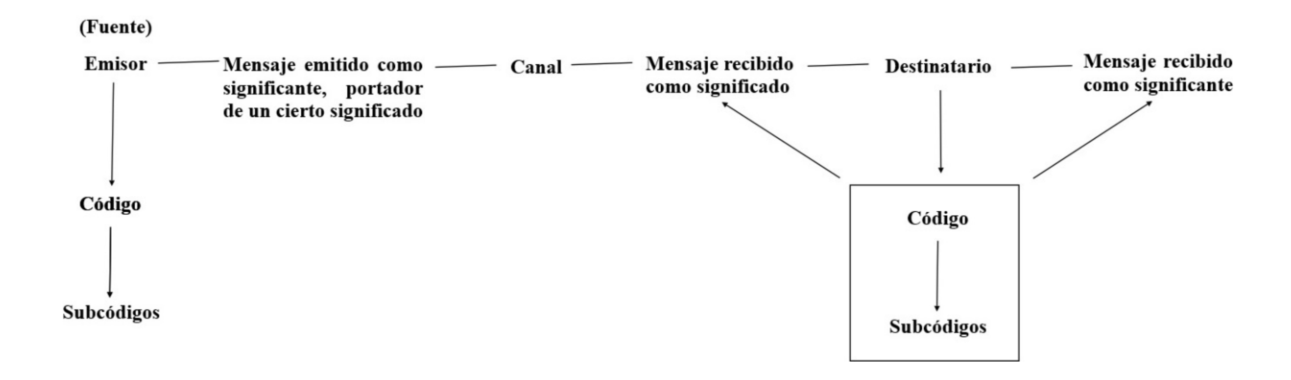
El eminente semiólogo italiano Umberto Eco, por otra parte, en un artículo dedicado exclusivamente a la televisión, pero cuyas conclusiones pensamos que pueden aplicarse también sin más al cinematógrafo, constata lo siguiente en contra de las advertencias *apocalípticas* (sic) de los teóricos de la 'cultura de masas'[508]:

> "La generación televidente ha sido la generación de mayo del 68, la de los grupúsculos, del repudio a la integración, de la ruptura con los padres, de la crisis de la familia, de la suspicacia contra el *latin lover* y la aceptación de las minorías homosexuales, de los derechos de la mujer, de la cultura de clase opuesta a la cultura de las enciclopedias ilustradas. Si la tendencia es ésta, los próximos diez años de televisión deberían mover a la generación, y a la siguiente, a abrevar sus caballos en las pilas de agua bendita de San Pedro. Por tanto, nos preguntamos por qué proscribir *El último tango en París* cuando, según estas evidencias, más bien habría que proscribir el *Telegiornale*, *Croniche italiane, ...*".

Todo lo dicho en este párrafo demuestra, según Eco, "... *al menos dos cosas, una u otra según las preferencias, y probablemente las dos*":

1) Por sí sola, la televisión, junto con los otros medios de comunicación de masas, no contribuye a formar la manera de pensar una generación, aunque esta generación haga la revolución utilizando consignas de estricta procedencia televisual.

2) Si la generación hace algo diferente de aquello a lo que la televisión parecía invitarla (aunque demostrando haber absorbido en abundancia sus formas expresivas y sus mecanismos pensantes), esto significa que ha leído la televisión diversamente de como la leían, por este orden, quienes la hacían, parte de quienes la consumían, parte de quienes la consumían de otro modo, y la totalidad de los teóricos que la analizaban.



[508] ECO, Umberto, 1985, "¿El público perjudica a la televisión?", en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas*, op. cit., pp. 173 ss.

La interpretación semiótica que da Umberto Eco de este esquema es la siguiente[509]:

> "Existe, según las diversas situaciones socioculturales, una diversidad de códigos, o bien de reglas de competencia y de interpretación. Y el mensaje tiene una forma significante, que puede ser llenada con diversos significados, puesto que existen diversos códigos que establecen diferentes reglas de correlación entre datos significantes y datos significados, y toda vez que existen códigos de base aceptados por todos, hay diferencias en los subcódigos, para los cuales una misma palabra comprendida por todos en su significado denotativo más difuso, puede connotar para unos una cosa y para los otros otra".

En definitiva, lo que se pretende dar a entender con este párrafo es que, mientras el emisor organizaba el mensaje televisado sobre la base de un código propio, coincidente con el de la cultura dominante, los destinatarios lo llenaban de significados *aberrantes* según sus particulares códigos culturales. Umberto Eco, como se ve, se adscribe sin ambages a la opinión expuesta desde los años 50 por la sociología académica norteamericana (*funcionalismo*): que el mensaje sufre, a su llegada, el filtro de los llamados 'líderes de grupo', los *gatekeeper* ya mencionados, de modo que la comprensión de los mismos viene modulada sobre las exigencias y sobre el sistema de expectativas del grupo destinatario, no pocas veces con efectos muy nocivos para el emisor, como por ejemplo en el caso de los penosamente famosos *efectos boomerang*, postulados por Kiesler, Mathog, Pool y Howenstine[510], en virtud de los cuales una tentativa de persuasión obtiene el resultado inverso de aquel que se esperaba y en contraparte refuerza las actitudes del blanco antes de modificarlas. La moraleja de toda esta historia, el mensaje que el semiólogo italiano pretende transmitimos, no tiene, por tanto, nada de conservador -así lo creemos- y, además, pensamos que resume de manera admirable lo que hemos pretendido decir acerca de nuestra concepción del cine como consumación de la 'obra de arte total', aunque, eso sí, ampliando el concepto a la totaldad de los medios de comunicación de masas[511]. El anteriormente citado Jarvie –coincidiendo a grandes rasgos con esta última apreciación- comenta igualmente este aspecto, refiriéndose sobre todo al cine norteamericano[512]: "*La preocupación inicial por la influencia de las películas en la formación de la personalidad y la socialización tuvo una muerte prematura con el advenimiento de la televisión. La evidencia de una seria influencia hasta ahora ha sido nula o mínima. Pero la dinámica de grupo en las películas sí ha cambiado y los cambios son*

---

[509] ECO, Umberto, 1985, "¿El público perjudica a la televisión?", en VARIOS, Sociología de la comunica ción de masas, op. cit., pp. 173 ss.
[510] KIESLER, C.A., MATHOG, K., POOL, P. y HOWESTINE, R., 1971, "Commitment and the boomerang effect", en KIESLER, C.A. (ed.), *The Psychology of Commitment*, New York, Academic Press
[511] ECO, op. cit., pg. 195
[512] JARVIE, op. cit, pp. 231 ss.

interesantes". En lo que se refiere al público, éste, de constituir originalmente una recreación de la clase obrera, se convirtió en la década de los 20 en una representación de la clase media, y recientemente ese mismo público representa sobre todo a la juventud, encarnando las inquietudes de ésta: "*De un público de novedad cambió a uno de hábito y ahora ha hecho la transición a un público de ocasión. Del enfoque de asistir al cine para sorprenderse y divertirse, el público crecientemente ha adoptado el ver una película para sacudirse y asombrarse*". Se ha convertido, en definitiva, en la principal forma de entretenimiento comercial para la mayoría de la gente. Igualmente también se ha transformado la industria cinematográfica como tal grupo empresarial ; de una inicial operación frívola de frenética improvisación y financiamiento inestable (hasta 1909) pasó a constituir un monopolio próspero de producción masiva (1909-1960), para terminar trocándose por fin en un negocio más particularizado, aunque de nuevo inestable:

> "Donde una vez un estudio era un grupo de profesionales altamente capacitados a quienes se barajaba en equipos *ad hoc* para cada película, ahora se reúnen esos equipos sin ninguna disciplina de aprendizaje o de colaboración. Donde una vez los estudios fueron jerarquías gobernadas por experimentados expertos en espectáculos, ahora son dirigidos por jóvenes ejecutivos quienes dependen tanto de sus jefes financieros como de cualquier experiencia en el negocio del espectáculo. Al dejar de producirse las películas en forma masiva y al abandonar los estudios el control de los teatros, ca- da cinta tiene que ser planeada por separado y dirigirse cuidadosamente a un público particular".

El resultado de todos estos cambios es que actualmente la oferta de películas es –al menos en Estados Unidos- de una diversidad sin precedentes: "… *pornografía, desnudos, programas triples de sensación o terror, reposición de películas antiguas, cintas continentales, una bomba musical a la larga, salas de repertorio y temporadas, y una selección de películas nuevas que va desde las tranquilas y tachonadas de estrellas, equivalente a un buen libro, hasta los ataques más provocativos y extravagantes a todo lo que la sociedad respalda*". Las subculturas del gusto pue- den seleccionar el menú que les apetezca y olvidarse del resto:

> "Así, ahora se escuchan menos quejas acerca de las películas, aunque son más violentas y pornográficas que lo que era común en los cuarenta. Las juntas de censores en muchas ciudades prácticamente se están retirando por sí mismas. Aquellos que disfrutan con un cine reafirmante y más bien anticuado pueden hacerlo. Los que esperan que las películas ataquen muchos de los temas que evita la televisión, también las pueden encontrar. Sin importar la forma en que la gente quiera que el cine funcione para ella, puede conseguir lo que desea".

BIBLIOGRAFIA

A

ABBAGNANO, Nicolai, 1973, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Muntanér & Simón

ABRUZZESE, Alberto, 1978, *La imagen fílmica*, Barcelona, Gustavo Gili

ABRUZZESE, Alberto, 2004, "Cultura de masas", en *Cuadernos de Información y Comunicación*

ACARIN, JoanMª, 1980, "La Televisión: otro elemento en el camino de desubjetivización de la enseñanza", en VARIOS, *Documento Didáctico Nº 2 (TV-Vídeo)*

ADAMS, Cecil, *Was Disney a Fascist?*, The Straight Dope, Internet

ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hanns, 1976, *El cine y la música*, Barcelona, Fundamentos

AGEL, Henri, 1968, *Estética del cine*, Buenos Aires, Eudeba

AGUILAR, Carlos, 1995, *Guía del Vídeo-Cine*, Madrid, Cátedra

ALBERA, François, 2005, "Eisenstein's Theory of the Photogram", en TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian (ed.), 2005, *Eisenstein Redicovered*

ALCÁNTARA, Benjamín, *Cine e ideología: el caso Godard*, Internet

ALEDO TUR, Antonio, 2003, "Globalización y pobreza urbana", en *Zadiak*, Nº 23

ALLEN, Robert C., y GOMERY, Douglas, 1985, *Film History Theory and Practice*, New York, Alfred A. Knopf

ALONSO, Manuel, y MATILLA, Luis, 1980, *Imágenes en libertad*, Madrid, Nuestra Cultura

ALKIN, Marvin C., y CHRISTIE, Christina A., 1973, *An Evaluation Theory Tree*, Internet

ALLPORT, G.W., y PETTYGREW, Th.F., 1957, "Cultural influence on the perception of movement: The trapezoidal illusion among Zulus", en *The Journal of Abnormal and Social Psychology*

ALTHUSSER, Louis, 1967, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI

ALTHUSSER, L., 1996, *Freud y Lacan*, México, Siglo XXI

ALUNNO, Marco, *Iconography and Gesamtkunstwerk in Parsifal's two Cinematic Settings*, Internet

ALVAREZ CADAVID, M., 2000, "Adaptación e intetextualidad", en *Íkala*, Vol. 5, Nºs 9-10

ALVAREZ GONZAGA, Br., *Terminología de Gérard Genette*, Internet

ALVES, Pedro, 2012, “Por la democratización del cine. Una perspectiva histórica sobre el cine digital”, en *Icono 14*, vol. 10, Nº 1

AMADOR RODRÍGUEZ, Carlos A., 2006, “La figura paterna en la identificación primaria y secundaria de los hijos”, en *Bioética*, Nº 13, Internet

ANDÚJAR MOLINA, Olvido, 2013, “El jazz en cine: desde las primeras películas sonoras a la Segunda Guerra Mundial”, en *Libros de la Torre del Virrey*, Nº 1, Internet

ARAUJO, Celeste, *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov*, Internet

ARENDT, Hannah, 1993, *La condición humana*, Barcelona, Paidós

ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*, Internet

ARREDONDO, H., y GARCÍA HUELVA, Fr., 1998, “Los sonidos del cine”, en *Comunicar*

ASSIS CÉSAR, Mª Rita de, 2007, “Hannah Arendt y la crisis de la educación en el mundo contemporáneo”, en *En-Claves del pensamiento*, año I, Nº 2

AUMONT, J., y MARIE, M., 1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós

AZNAR CASANOVA, Antonio, 2017, *La consciencia*, Conlicencia.com, Internet

B

BABELON, Jean (dir.), 1965, *Histoire de l‘Art*, Paris, Gallimard

BAGOZZI, R.P., y BURNKRANT, R.E., 1979, “Attitude Measurement and Behavior Change: a Reconsideration of Attitude Organization and its Relationship to Behavior”, en *Advances in Consumer Research*

BALARDINI, Sergio, 2002, *Jóvenes, tecnología y consumo*, Buenos Aires, Proyecto Ju- ventud.

BALAZS, Béla, 2010, *Early Film Theory*, New York, Berghahn Books

BARAN, P., y SWEEZY, P., 1982, *El capital monopolista*, México, Siglo XXI

BARBÁCHANO, Carlos, 1973, *El cine, arte e industria*, Barcelona, Salvat

BARNES, Timothy J., *Josef Hoffmann and the Emergence of Gesamtkunstwerk in 20th Century Architecture*, Internet

BARRANTES, Julián, 2015, *La radicalidad del mal banal*, Institut Universitari d’Estudis de la Dona, Universidad de Valencia

BAUCERO, Mª Emilia, 2008, *Consumismo en los jóvenes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata

BAUDRY, J.-L., 1974-75, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, en *Film Quarterly*

BAUMAN, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Internet

BAUGHAM, James L., *Henry R. Luce and the Rise of the American News Media*, Internet

BAZIN, André, 1966, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp

BAZIN, André, 2001, *De la politique des auteurs*, Cahiers du Cinéma

BEHLER, Ernst, 1996,"Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo", en *Anuario filosófico*, N° 29, Universidad de Navarra

BELL, Daniel, 1969, "Modernidad y sociedad de masas: variedad de experiencias cultura-les", en VARIOS, *La industria de la cultura*

BELLI, Bruno, 2002, *La 'Filosofia della Musica' di Giuseppe Mazzini*, Classicaonline, Internet

BELLOUR, R., "Le blocage symbolique", en *Communications*

BELLOUR, R. y KUNTZEL, Thierry, 1972, "Le travail du film", en *Communications*

BENAVIDES, Ana, "Vigencia de la obra para teclado de D. Scarlatti", en *Diapasón*, Internet

BENJAMIN, Walter, 2003, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca

BERELSON, B., 1967, "Content Analysis", en LINDZEY, G. y ARONSON, E. (ed.), *Handbook of Social Psychology*, Tomo I. New York, Lindzey

BERTETTO, Paolo, 1977, *Cine, fábrica y vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili

BETTET1NI, G., 1977, *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili

BETTET1NI, G., 1979, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, FCE

BETTETINI, G., 1996, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra

BIANCOROSSO, Giorgio, 2010 "The Shark in the Music", en *Music Analysis* 29, N° 1/3

BLÁNQUEZ, Javier, y MORERA, Omar (eds.). *Loops. Una historia de la música electrónica*, Barcelona, Mondadori

BLEULER, M., y BLEULER, R., 1935, "Rorschach's Ink-blot Test and Racial Psychology: Mental Pecularities of Moroccans", en *Journal of Personality*

BOUHABEN, Miguel A., 2011, "Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente politico", en *Revista Latina de Sociología*, vol. 6, Nº 2, Universidad de las Artes

BOURDIEU, Pierre, y PASSERON, Jean-Claude, 1977, *La reproducción*, Barcelona, Laia

BOURGUET ARDIACA, Francesc, *Trampas del periodismo*, Trampress, Internet

BROWN, Royal S., 1994, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, Uni- versity of California Press

BROWNE, N., 1975, "The Spectator-in-the-Text: The Rethoric of *Stagecoach*", en *Communication*

BROWNLOW, Kevin, 1983, *Napoleon, Abel Gance's Classic Film*, New York, Alfred Knopf *s*

BUCKLAND, Warren, 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Recherches en Communication*

BUHLER, James, FLYNN, Caryl y NEUMEYER, David, ed., 2000, *Music and Cinema*, Hanover, University Press of New England

BULGAKOWA, Oksana, *La teoría de la Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk)*, Internet

BURCH, Noël, 1972, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos

BURCH, Noël, 1987, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra

C

CALDERAZZO, Diana, *Stephen Sondheim's Gesamtkunstwerk: The Concept Musical as Wagnerian Total Theatre*, Internet

CAMPBELL, D., 1964, "Characteristics of a conditioned response in human subjects during extinct-tion trials following a single traumatic conditioning trial", en *The Journal of Abnormal and Social Psychology*

CARRANZA, Marcela, 2015, "La realidad de la fantasía", en *Revistababar*, Internet

CARTWRIGHT, D., 1949, "Some Principles of Mass Persuasion. Selected Findings of Research on the Sale of United States War Bonds", en *Human Relations*, Nº 2, pp. 253-267

CASAVILLA, Manuel, 2023, "Dziga Vertov en Godard: teoría y praxis del cine-ojo y el cine-mano", en *Ventana Indiscreta*, Nº 29, Universidad de Lima

CASETTI, Francesco, 1986, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra

CHACÓN CRUZ, Ernesto, *El consumismo y los niños, adolescentes y jóvenes, relación a tener en cuenta por los educadores*, Monografías, Internet

CHATKO, R.J., 2004, "Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación,* Nº 16, Buenos Aires, Universidad de Palermo

CHAUCHAT, Helène, 1979, "El hábitat, la persona y las relaciones sociales", en VARIOS, *Enciclope-dia de la Psicología y la Pedagogía V*

CHION, Michel, 1993, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós

CHOMSKY, Norman, y HERMAN, Edward S., 1990, *Los guardianes de la libertad*, Barcelona, Gustavo Gili

CHRISTIE, Ian, 2005, "Rediscovering Eisenstein", en TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian (ed.), 2005, *Eisenstein Redicovered*

CHRISTIE, Ian, 2005, "Making Sense of Early Soviet Sound", en TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian (ed.), 2005, *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York, Routledge

CLARK, Joseph T., 1952, *Conventional Logic and Modern* Logic, Woodstock College Press

COCOON, Jettison, *Loving Movies to Bits, Or the Ten Greatest Gesamtkunstwerk Films*, Internet

COELLO MARTELL, Jorge, 2012, *Carl I. Hovland, la persuasión y el cambio de actitud*, Internet

COHEN-SÉAT, G., y FOUGEYROLLAS, P.,1980, *La influencia del cine y la television*, México, Fondo de Cultura Económica

COLLINS, Peter, 1973, *Los ideales de la arquitectura moderna ; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili

COLÓN PERALES, Carlos, 1993, *Introducción a la historia de la música en el cine*, Sevilla, Alfar

CONRADI, Peter, 1997, *Angus Wilson*, Plymouth, Northcote House

COOK, David A., 1981, *A History of Narrative Film*, New York, W.W. Norton & Cº

COOKE, Mervyn, 2008, *A History of Film Music,* Cambridge, Cambridge University Press

COOMBS, Philip H., e.a., 1993, *La crisis mundial de la educación. Perspectiva actuales*, Madrid, Santillana

COPLESTON, Frederick, 1979, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Ariel

CORNEJO, Pablo Alberto, 1978, "Presencia actual de 'lo siniestro'", en *Enciclopedia de la Psicología y Pedagogía (VI)*

CORNEJO, Pablo Alberto, e.a., 2009, *Los derechos de emission: estado de situación y perspectivas de* future, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda

CORTÉS, Helena, 1996, "El canto de Diotima. Hölderlin y la música", en *Anuario Filosófico*

COSTA, Antonio, 1988, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós

CROCI, P., y VITALE, A. (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires

CUBILLOS, Víctor, "La teoría del montaje de atracciones", en *La Fuga*, Internet

CUEVAS-BARRANQUERO, José Miguel, 2016, "Evaluación de persuasión coercitiva en contextos grupales", en *Riuma*, Universidad de Málaga

CURRIE, Gregory, 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge University Press, citado en BUCKLAND, op. cit.

CURRIE, Gregory, 1995, "Visual Imagery as the Simulation of Vision", en *Mind & Language*

CURRIE, G., KOTÁTKO, P. y POKORNY, M. (eds.), 2012, *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London, College Publications

D

DARLEY, Andrew, 2002, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós

DAVIES, James C., 1962, "Toward a Theory of Revolution", en *Sociological* Review, vbol. 27, Nº 1

De FRANCISCO, Is., *Caligari y Piranesi*, Internet

De GORGOT, Emilio, *El 'studio-system: auge y caída del Hollywood clásico*, Jot Down, Internet

De PUELLES LÓPEZ, Juan, 1994, *El cine, la ópera y la ópera en el cine*, Script, com, Academia.org

DEBORD, Guy, 1967, *La société du spectacle*, Champ Libre

DELEUZE, Gilles, 1986, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine, 2*, Barcelona, Paidós

DELGADO, Sergio, "¿Por qué nos gusta el cine?", en *Psicología en la Red*, Internet

DEMBO, Richard, 1972, “Orientation and Activities of the Parol Officer”, en *Criminology*, vol. 10, Nº 10, pp. 193-215

DERRIDA, Jacques, 2001, “El cine y sus fantasmas”, en *Cahiers du cinema*

DIEDRICHS, Helmut, 2004. “Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films”, en *Geschichte der Filmtheorie*, Frankfurt, Suhrkamp

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, J., “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine”, en *Revista de Estudios Sociales*, Nº134, Internet

DORFMAN, Ariel, y MATTELART, Armand, 1971, *Para leer el Pato Donald*, México, Siglo XXI

DRAGUNS, J.G., 1979, “Culture and Personality”, en MARSELLA, A.J., THARPE, R. y CIBOROWSKY, T.J., *Perspectives on Cross-cultural Psychology*

DUBATTI, Jorge, 2010, *Filosofía del teatro*, Buenos Aires, Atuel

DUCHATEAU, François, *Der musicalische Sturm und Drang*, Internet

DURAN CASTELLS, Jaume, VILLAGRASA FALIP, Sergi y FONSECA ESCUDERO, David, 2009, “Imágenes en la mente. Los referentes cinematográficos en la animación por ordenador”, en *Sistemas, Cibernética e Informática*

DURAND, Jacques, 1962, *El cine y su público*, Madrid, Rialp

DURAND, Jean-Louis, 1865, *Précis des leçons d’architecture*, Paris, Bernard

E

ECHEGOYEN OLLETA, Javier, “Kant”, en *Historia de la filosofía*, Torre de Babel, In- ternet

ECO, Umberto, 1985, “¿EI público perjudica a la televisión?”, en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas*

EDELSTEIN, E.L., 1973, “A case of Water Dependence”, en *British Journal of Addiction to Alcohol & other Drugs*

EIDELZTEIN, Alfredo, 2008, “El rey está desnudo”, en *Sociedad Psicoanalítica de Buenos Aires*

EIKHENBAUM, Boris, 1989, “Problems of Cine-Stylistics”, en *The Poetics of Cinema*, Russian Poeeikhenbaum
tics in Translation, Nº 9, Oxford, Old School House

EINSTEIN, Alfred, 1991, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza

EISENSTEIN, Serguei, *El montaje de atracciones*, Internet

EISENSTEIN, Serguei, M., 1974, *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI

ELSAESSER, Thomas, 2013, “Digital Cinema: Convergence or Contradiction?”, en HERZOG, A., RICHARDSON, J., VERNAILLIS, C. (eds.), *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford Uniuversity Press

ELSAESSER, Thomas (ed.), 1996, *A Second Life. German Cinema’s First Decade*, Ams- terdam University Press

ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique, 2006, “Friedrich von Hardenberg. ‘Novalis’: ‘ut música poiesis”, en *Revista de música Culta*, Nº 39, Internet

ENDRINO LOZANO, J., *Los rostros del Kaiju Eiga*, Calameo, Internet

ESCARPIT, R., 1973 “La vuelta a la imagen”, en VARIOS, *Imagen y comunicación*

F

FEIJÓO FERNÁNDEZ, J., *Sátira, elegía, idilio: las formas de la poesía sentimental y el problema de los géneros literarios en el clasicismo de Weimar*, Internet

FERGUSON, L.W., 1939, “The Requirements of an Adequate Attitude Scale”, en *Psychological Bulletin*

FERNÁNDEZ CARRIÓN, Miguel Héctor, 2006, *Avance sobre la globalización, gobernanza y población mundial*, Eumed.net

FERRANDEZ, Adalberto, y SARRAMONA, Jaime, 1978, *La educación. Constantes y problemática actual*, Barcelona, CEAC

FERRATER MORA, José, 1979, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza

FERRO, Helén, 1960, *Qué es el cine*, Buenos Aires, Columba

FICHTE, J.G., *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos*, Madrid, Tecnos

FIGGIS, Mike, 2014, *Digital Film-Making*, Kindle E-book

FLORISOONE, Michel, 1965, “Romantisme et Neoclassicisme”, en BABELON, Jean (dir.), *Histoire de l’Art*

FISHBEIN, Martin, y AJZEN, Icek, 1975, *Belief, Attitude, Intention, and Behavior: An Introduction to Theory and Research*, Addison-Wesley

FONTANELLAS, Héctor J., 2012, *Influencia del expresionismo en el teatro y el cine*, Detrás de una imagen cinematográfica, Internet

FRAGO PÉREZ, Marta, 2005, “Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XVIII, Nº 2

FRANZEN, Giep, *The Brand as Gesamtkunstwerk*, Internet

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Biblioteca Digital Minero-Dominicana Lee, Internet

FROMM, Erich, 1964, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, Fonde de Cultura Económica

FUBINI, Enrico, 1970, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral

FUBINI, Enrico, 1991, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza

G

GALÁN, Ilia, 2000, “Notas estéticas sobre Kant y Schelling”, en *LOGOS, Anales del Seminario de Metafísica*, Nº 2, Madrid, Universidad Complutense

GALE, Harrow, *Schopenhauer’s Concept of Music*, Internet

GALIANO, M., *Principios de composición escénica: los Meininger*, Internet

GARCI, José Luis, 1978, "La ciencia ficción", en VARIOS, El Cine. *Enciclopedia del 7º Arte*

GARCÍA, Germán L., "Cuerpo, mirada y muerte", en: CROCI, P., y VITALE, A. (ed.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*

GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1999, "La globalización e interculturalidad narrada por los antropólogos", en *Maguaré*, Nº 14, Universidad Nacional de Colombia

GARCIA JIMENEZ, Jesús, 1993, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra

GARMA, Angel, 1977, *Psicoanálisis de los sueños*, Barcelona, Paidós

GARCIA RIERA, Emilio, 1774, *El cine y su público*, México, FCE

GARVEY, C., 1985, *El juego infantil*, Madrid, Morata

GASCA, Luis (ed.), 1983, *El erotismo en el cine (4)*, Barcelona, Hamaika

GASPAR, Al., *Visiones*, Internet

GAUDREAULT, A., y JOST, Fr., 1995, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós

GAUT, Berys y KIVY, Peter, 2015, "The Philosophy of Movies", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Internet

GEIRINGER, Karl, 1979, *Prólogo a la edición en partitura de bolsillo de 'La Serva Padrona'*, Viena, Universal Edition

GERZOVICH, D., *Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y polí- tica en Walter Benjamin*, Internet

GIL PÉREZ, Patricia, y BROCHE PÉREZ, Yunier, 2011, "Psicología y publicidad. Uso del mensaje subliminal", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Eumed.net, Universi- dad de Málaga

GIMFERRER, Pere, y ROTELLAR, Manuel., 1978, 'Cine fantástico y terrorífico", en VARIOS, '*EL CINE', Enciclopedia Salvat del 7º Arte, 1*

GIROUX, Henry, 1983, "Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación. Un análisis crítico", en *Harvard Education Review*, Nº 3

GLOSSER, Caitlin, *Reimagining the Gesamtkunstwerk. Guillaume Apollinaire's 'A quelle heure parti-ra-t-il un train pour Paris?'*, Internet

GÓMEZ, Angel, e.a., 2004, *Clasicismo romántico y eclecticismo*, Internet

GÓMEZ, M.. *Los orígenes del cine de animación*, Interartive, Internet

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *John Ford y la hendidura en el tiempo: manifestaciones de la ausencia en 'The Searchers'*, Internet

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2001, "De la violencia física a la violencia simbólica. La estructura de la ficción y el poder", en *Revista Latina de Comunicación Social*, Nº 46, Universidad de La Laguna

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2002, "(Des)información y realidad", en *Disenso*, Nº 35, San Cristóbal de La Laguna, Sociedad de Estudios Canarias Crítica

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *El espectador frente a la pantalla. Percepción, identificación y mirada*, II Jornadas de Historia y Cine, Universidad de Valencia

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Voces narrativas en la información audiovisual: el Telediario como espectáculo*, Castellón, Universitat Jaume I

GÓMEZ VILLALPANDO, Armando, 2011, *Jean-Paul Sartre y el inconsciente*, Blogroucho, Internet

GONZÁLEZ, Alfredo, "La estereoscopía", en MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, *El cine en 3 dimensiones,* Portal de la Educomunicación, Internet

GONZÁLEZ, Carmen, "Verdad y belleza en Schelling", en *Estética para la Vaca*, Internet

GONZÁLEZ DE LA RUBIA, Domènec, *Schopenhauer y Wagner*, Internet

GORBMAN, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music,* London, Bloomington, BFI Pub. ; Indiana University Press

GRAIZBORD, Boris, 2007, "Megaciudades, globalización y viabilidad urbana", en *Inves- tigaciones* Geográficas, N° 63

GREEN, Aaron, *The Impact of Ludwig Feuerbach and Mikhail Bakunin on Richard Wagner*, About Entertainment, Internet

GREEN, André, 1999, *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, Buenos Aires, Amorrortu

GREEN, André, 2005, *La causalidad* p*síquica*, Buenos Aires, Amorrortu

GRIERSON, J., *Postulados del documental*, Internet

GUBBINS, Michael, 2011, *La revolución digital. El público se implica*, Cine-Regio, Internet

GUBERN, Román, 1973, *El cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat

GUNNING, Tom, 2006, "The Cinema of Attraction(s): Early Films, its Spectators and the Avant-Garde", en STRAUVEN, Wanda (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*

H

HAKE, Sabine, 1996, "Self-Referentiality in Early German Cinema", en ELSAESSER, Thomas (ed.), *A Second Life. German Cinema's First Decade*, Amsterdam University Press

HAMEL, Fred, y HÜRLIMANN, Martin (dir.), 1970, *Enciclopedia de la Música*, Barcelona, Gríjalbo

HALL, Stuart, *Codificación y decodificación*, Internet

HARK, Ina Rae (ed.), *Exhibition the Film Reader*, New York, Routledge

HARTMANN, Heinz, 1975, *Ich-Psychologie und Anpassungproblem*, Stuttgart, Ernst Klett

HAUSER, Arnold, 1992, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor

HAVNEVIK, Kjetil, *Ibsen and the Gesamtkunstwerk*, Internet

HAYWARD, Susan, 2000, *Cinema Studies. The Key Concepts*, London and New York, Routledge

HEGEL, G.W.F., 1977, *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía III,* México, Fondo de Cultura Económica

HEIDEGGER, M., 1960, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Buenos Aires, Losada

HERNÁNDEZ GARCÍA, Eresé, *El concepto de obra de arte total. De la tragedia, Nietzsche y Wagner, hasta el cine y la noción actual de obra de arte total*, Internet

HERNÁNDEZ HENRÍQUEZ, Mª Mercedes, 2018, "Los juegos de hambre: Una recreación del mundo grecolatino y sus fisuras ideológicas y sociales", en *Misión Jurídica*, vol. 11, Nº 14

HERZOG, A., RICHARDSON, J., VERNAILLIS, C. (eds.), *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford Uniuversity Press

HERZOG, Herta, 1941, "On Borrowed Experience", en *Studies in Philosophy and Social Sciences*

HESS, John, 1974, "La politique des auteurs 1: World View as Aesthetics", en *Jump Cut*, Nº 1

HESS, John, 1974, "La politique de auteurs 2: Truffaut's Manifesto", en *Jump Cut*, Nº 2

HITCHCOCK, Henry-Russell, 1969, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Londres, Penguin

HODKINSON, James, 2013, *The Cosmic-Symphonic: Novalis, Music, and Universal Discourse*, Cambridge University Press

HOFFMANN, Michel, 1973, "La música en Italia", en VARIOS, *La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras*

HUNTER, Edward, 1951, *Brainwashing in Red China*, New York, Vanguad Press

HUERTA, Pablo, *El truculento cine gore*, Discovery, Internet

HUTCHINGS, A.J.B., 1972, "El siglo XIX", en VARIOS, *Historia General de la Música*

I

ICASURIAGA, V., "¿Una infancia aterrada?", en *Psicocuestiones*, Internet

IGARTÚA, Juan José, y MUÑIZ, Carlos, 2008, "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica", en *Comunicación y Socie- dad*, Vol XXI, Nº 1

IGLESIAS SIMÓN, P., *La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el período mudo*, Internet

IGLESIAS SIMÓN, P., *Del teatro al cine*, Internet

INNERARITY, Daniel, 1993, *Hegel y el Romanticismo*, Madrid, Tecnos

INSKO, Ch.A., y CIALDINI, R.B., 1965, *A Test of Three Interpretations of Attitudinal Verbal Reinforcement*, American Psychological Association

IRIARTE, F., 2004, "High Concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 16, Buenos Aires, Universidad de Palermo

J

JACOBS, Arthur, 1979, *Breve historia de la música occidental*, Caracas, Monte Avila

JANIS, I.L., y HOVLAND, C.I., 1959, "An Overview of Personality Research", en JANIS, I.L., y HOVLAND, C.I. (eds.), *Personality and Persuasibility*

JANIS, I.L., y HOVLAND, C.I. (eds.), *Personality and Persuasibility*, New Haven, Yale University Press

JARQUE, Vicente, 1996, "Filosofía idealista y romanticismo", en VARIOS, *Historía de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor

JARVIE, I.C., 1979, *El cine como crítica social*, México, Prisma

JIMÉNEZ BURILLO, F., 1981, *Psicología social*, Madrid, UNED

JIMÉNEZ GARCÍA, O., 2013, *Modelo de Lazarsfeld*, Internet

JIMÉNEZ HIDALGO, Ant., "La noción de mímesis en Aristóteles. Acción y autonomía estética", en *Microfilosofía*, Internet

JO, Jeongwo, y GILMAN, Sander L., 2010 (eds.), *Wagner & Cinema*, Bloomington, Indiana University Press

JOHN, Barbara, *Gesamtkunstwerk,* Internet

JUNG, Carl, 1970, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós

K

KALINAK, Kathryn, 1992, *Settling the Score: Music and the Classic Hollywood Film*, Wisconsin Studies of Music

KANT, Emmanuel, 1992, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Avila

KASSABIAN, Anahid, 2001, *Hearing Film*. New York, Routledge

KATZ, D., y SCOTLAND, 1959, "A Preliminary Statement to a Theory of Attitude Structure and Change", en KOCH, S. (ed.), *Psychology: a Study of a Science*, Vol. 3, New York, McGraw-Hill

KATZ, Elihu, BLUMLER, Jay G., y GUREVITCH, Michael, 1985, "Usos y gratificaciones de la comunicación de masas", en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas*

KATZ, Elihu, y FOULKES, S.H., 1962, *Uses and Gratifications* Internet

KELMAN, H.C., 1958, "Compliance, identification, and internalization: Three processes of attitude change", en *Journal of Conflict Resolution*

KESKA, Monica, *La búsqueda de la obra de arte total en el cine contemporáneo: Derek Jarman*, Internet.

KIESLER, C.A. (ed.), *The Psychology of Commitment*, New York, Academic Press

KIESLER, C.A., MATHOG, K., POOL, P. y HOWESTINE, R., 1971, "Commitment and the boomerang effect", en KIESLER, C.A. (ed.), *The Psychology of Commitment*

KLENK, Matthias, 2014, *El cine digital en el siglo XXI. La transformación del cine hollywoodiense y del consumo cultural a causa de la digitalización*, El Ojo que Piensa, Internet

KLENK, Matthias, 2014, *Una dimensión que evoluciona la narrativa audiovisual y su audiencia. El cine 3D digital*, Encuentro Nacional San Luis de Potosí

KOCH, S. (ed.), *Psychology: a Study of a Science*, New York, McGraw-Hill

KRACAUER, Siegfried, 1989, *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós

KRÄMER, B., 2009, "Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classical Music Radio Stations", en *European Journal of Communication*

KROEBER, A.L., KLUCKHOHN, Cl. y UNTEREINER, W., 1952, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York, Vintage Books

KROEBER, A.L., y PARSONS, T., 1958, "The Concepts of Culture and Social System", en *The American Sociological Review*

L

LACAN, Jacques, 1968, "El psicoanálisis: razón de un fracaso", en *Scilicet*, Nº 1, París, Seuil

LACAN, Jacques, 2009, "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I*, México, Siglo XXI

LACASA MAS, I., y VILLANUEVA BENITO, Is., 2012, 'El cine exhibe ópera. El público y el futuro mediático de las artes', en *Icono*, Nº 14

LACK, R., 1999, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra

LACOMBE, Alain, 1995, "Un historie des musiques du cinéma français", en LACOMBE & PORCILE, *Les musiques du cinéma français*

LACOMBE, Alain, y PORCILE, François, 1995, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas

LAFUERZA DEL CERRO, Josep Anton, *Acerca de los mitos prometeico y fáustico en la tradición cultural de Occidente*, Internet

LANDER, Rómulo, 2007, *Lógica del acting out y del pasaje al acto*, El Sigma.com, Internet

LANGER, Suzanne K., 1953, *Feeling and Form*, Now York, Scribner's

LARA FIGUEROA, Celso A, *Del romanticismo en la música de Franz Schubert*, Internet

LAZARSFELD, Paul, y MERTON, Robert K., 1969, "Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en VARIOS, *La industria de la cultura*

LEAL, Ch., *Hollywood vuelve a recurrir al 'star-system' para cosechar éxitos*, Internet

LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et ideologie*, Editions Sociales

LEIBOWITZ, René, 1990, *Historia de la ópera*, Madrid, Taurus

LEDENT, David, 2012, "Claude Levi-Strauss et les formes simboliques de la musique", en *L'Homme*, Nº 201

LERNER, D., 1958, *The Passing of Traditional Society: Modernizing Middle East*, New York, Free Press of Glencoe

LEVINSON, Jerrold, 2015, *Contemplar el arte*, Casa del Libro, Epub

LEYTE, Arturo, 1996, “Schelling y la música”, en *Anuario Filosófico*, Nº 29, Universidad de Navarra

LINDAP, J., 2007 “Eisenstein, ‘Intellectual Montage’, Poststructuralism, and Ideology”, en *Off Screen*, vol. 11, Nº 2, Internet

LINDZEY, G. y ARONSON, E. (eds.), 1967, *Handbook of Social Psychology*, New York, Lindzey

LINTON, R., 1945, *The Cultural Background of Personality*, New York, Appleton, Cen- tury & Crofts

LIÑÁN, José Luis, “Representación, concepto y formalismo: Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística”, en *Ideas y Valores*, Universidad Nacional de Colombia

LIPOVETZKY, Gilles, y SERROY, Jean, 2007, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama

LOCATELLI, Massimo, *Percepción, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore

LOMBARDO, Manuel J., *Por un puñado de gloria: Morricone como icono de la cultura popular*, Internet

LONDON, Justin, 2000, “Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score”, en BUHLER, James, FLYNN, Caryl y NEUMEYER, David, ed., *Music and Cinema*

LÓPEZ FIGUEROA, S., 1995, *Edmund Meisel. A Composer for the Silents*, Creative Commons, Internet

LÓPEZ GONZÁLEZ, J., *La música cinematográfica de Astor Piazzola*, Internet

LÓPEZ NOGUERO, Fernando, 2002, “El análisis de contenido como método de investigación”, en *Revista de Educación*, Nº 4, Universidad de Huelva

LORT LLOPART, Victoria, *Las naturalezas muertas musicales francesas del siglo XVIII*, Internet

LOSILLA, Carlos, 1994, “Tautología y metacine”, en *Vértigo*, Nº 10

LOTT, Albert J., LOTT, Bernice E., y MATTHEWS, Gail M., 1969, “Interpersonal attraction among children as a function of vicarious reward”, en *Journal of Educational Psychology*

LOVEJOY, Arthur O., 1983, *La gran cadena del ser*, Hospitalet de Llobregat, Icaria

LUKÁCS, György, 1965, *Estética I*, Barcelona, Grijalbo

LUKÁCS, György, 1968, *El asalto a la razón. Trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo

LUKASIEWICZ, Jan, 1957, *Aristotle's Syllogistic from the Standpoint of Modern Formal* Logic, Oxford, Clarendo Press

LUTEREAU, Luciano, “Merleau-Ponty y el psicoanálisis (de Freud a Lacan). Deseo, inconsciente y lenguaje”, en *Anuario de Investigaciones*, Vol. XVIII, Facultad de Psicología, UniversidaGd de Buenos Aires

M

MacDONALD, Dwight, 1969, “Masscult y Midcult”, en VARIOS, *La industria de la cultura*

MANNONI, Gustave, 1968, *Freud, el descubrimiento del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión

MANOVICH, Lev, *What Is Digital Cinema?*, Internet

MARNAT, Julia, *Film als Gesamtkunstwerk*, Internet

MARRERO ACOSTA, Javier, 1987, “Panorama de la Investigación Curricular”, documento policopiado, Universidad de La Laguna, pg. 12

MARSELLA, A.J., THARPE, R. y CIBOROWSKY, T.J., *Perspectives on Cross-cultural Psychology*, New York, Academic Press

MARTIN-FUGIER, Anne, 1992, “Los ritos de la vida privada burguesa”, en VARIOS, *Historia de la vida privada*

MARTÍN ECHARRI, Miguel, 2014, “La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mimesis en la ópera decimonónica”, en *Signa*, Nº 23, UNED

MARTÍN PASCUAL, Miguel Angel, *La persistencia retiniana y el fenómeno Phi como error en la explicación del movimiento aparente en cinematografía y televisión*, Universi-ad de Barcelona

MARTIN SERRANO, Manuel, 1985, “La mediación de los medios de comunicación de masas”, en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas I*

MARTÍNEZ, Eduardo, *Un satélite de la NASA confirma la ‘música de las esferas’*, Tendencias Científicas, Internet

MARTÍNEZ, Enrique, “El hombre dependiente frente al hombre fáustico”, en *Forum Libertas*, Internet

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, 1973, *Historia de la Filosofía II*, Madrid, Istmo

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, “El cine de animación”, en *Portal de la Educomunicación*, Internet

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, “El cine en 3 dimensiones”, en *Portal de la Educomunicación*, Internet

MARTINO, Juan Andrés, *Romanticismo*, Monografías.com, Internet

MARTINS, Inés, y ESTAÚN, Santiago, “Violencia y cine: percepción y comprensión por los jóvenes”, en *Revista Austral de Ciencias Sociales*

MARULANDA, V., 2006, “Nietzsche compositor: música temperada de un filósofo intempestivo”, en *Revista de la Universidad de Antioquía*, Nº 283, Internet

MASTIA, Marcelo Daniel, 2013, *Cine digital vs. cine analógico,* Buenos Aires, Universidad de Palermo

McLUHAN, Marshall, 1989, *The Global Village*, Oxford University Press

McLUHAN, Marshall, 1996, *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós

McGUIRE, W.J., 1969, “Attitude and attitude change”, en LINDZEY, G. y ARONSON, E. (eds.), *Handbook of Social Psychology*

McQUAIL, D., 1991, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós

MATTHESON, Johann, 1722, *Critica Música*, Hamburg

MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso, *Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación drámatica*, Universidad de Navarra, Internet

MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso, 2008, *La influencia del cine en jóvenes y adolescentes*, Cinemanet

MERCADER, Yolanda, 2000, *Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1993, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini

MERRITT, Russell, 2002, “The Nickelodeon Theatre (1905-1914): Building an Audience for the Movies”, en HARK, Ina Rae (ed.), *Exhibition the Film Reader*

METZ, Christian, 1975, “Le film de fiction et son spectateur”, en VARIOS, *Psychanalyse et cinema*, Communications Nº 23

-

METZ, Christian, 1973, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta

METZ, Christian, 2002, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós

METZ, Christian, y MELTZER, Françoise, 1977, “Trucage in Film”, en *Critical* Inquiry, vol. 3, Nº 4

MILLER, J.-Al., 1966, “Suture. Elements de logique du signifiant”, en *Caheirs pour l’Analyse*

MITRY, Jean, 1977-78, “Psicología del cine”, en VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía*

MITRY, Jean, 1978, *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI

MITRY, Jean, *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres

MIYARA, Federico, *La música de las esferas: de Pitágoras a Xenakis ... y más acá*, Internet

MONDOLFO, Rodolfo, 1959, *El pensamiento antiguo*, Buenos Aires, Losada

MONDOLFO, Rodolfo, 1964, *El pensamiento antiguo II*, Buenos Aires, Losada

MONTERO IRUZUBIETA, M. C., *Persistencia retiniana y nacimiento del cine*, Internet

MONTMOLLIN, Germaine de, “El cambio de actitud”, en VARIOS, *Influencia y cambio de actitud*

MORALES CASTAÑEDA, Raúl, 2009, “La curva J, ¿un fenómeno general?”, en *Análisis Económico*, Nº 56

MORAN, Albert, 2016, *Understandig the Global TV Format*, Bristol, Intellect

MORGENSTERN de FINKEL, Sara, 1981, “Reflexiones en torno a la eficacia (I)”, en *Tempora*, Nº 2, Universidad de La Laguna

MORIN, Ed., 1972, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral

MORISSETTE, Isabelle, 2002, “Reflexivity in Spectatorship”, en *Off-Screen*, vol. 6,Nº 1, Internet

MORTON, Lawrence, 1946, “On the Hollywood Front », en *Modern Music*, vol 23, Nº 4

MOSEL. I.F., 1813, *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes*, Viena, Anton Strauss.

MULVEY, L., 1975, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*, vol. 16, Nº 3

MÜNSTERBERG, Hugo, 1916. *The Photoplay. A Psychological Study*, Proyecto Gutenberg. Internet

MUSSER, Charles, 2006, “A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s”, en STRAUVEN, Wanda (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*

MUSSER, Charles, 2006, “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”, en STRAUVEN, Wanda (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*

N

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1995, “El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva a propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailou”, en *Revista Transcultural de Música*

NAVARRETE, Luis, “El cine dentro del cine”, en VARIOS, *Hacia la intertextualidad en el cine español*, Internet

NEAL, Jason, 2013, “An Ambivalent Commemoration: Wagner at 200”, en *Geheimnisvolle Musik*, Internet

NEUBAUER, John, 1992, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor

NEUMEYER, David, 2010, “Wagnerian Opera and Nineteenth Century Melodrama”, en JO, Jeong-wo, y GILMAN, Sander L., *Wagner & Cinema*

NEWMAN, Ernest, 1905, “Programme Music”, en *Musical Studies*, London, John Lane

NIEVES MONTERO, Jesús, *5 cámaras que iniciaron la revolución digital*, Internet

NOVOTNY, Fritz, 1960, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, London, Penguin

NÚÑEZ RAMOS, R. *El ritmo en la literatura y el cine*, Internet

O

OCAMPO, José Antonio, e.a., 2002, *Globalización y desarrollo*, Brasilia, COPAL

OLARTE MARTÍNEZ, M., 2002, “La música incidental en el cine y el teatro”, en VARIOS, *El legado musical del siglo XX*

ONCINA, Faustino, 1986, “Estudio preliminar”, en FICHTE, J.G., *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos*

ORTEGA y GASSET, José, “Dilthey y la idea de vida”, en *Kant, Hegel, Dilthey*, Hunbak Ku

ORTEGA y GASSET, José, 2010, *La rebelión de las masas*, México, La Guillotina

ORTIZ DAVISON, Julián, ORTIZ MENDOZA, Enrique Octavio, y CUERVO MORALES, Mauro Julián, 2003, “La transición demográfica y urbana en el marco de la globalización”, en *Análisis Económico*

OTTAWAY, Hugh, 1972, "Música y sociedad en la época de la Ilustración", en VARIOS, *Historia General de la Música (3)*

OUDART, J.-P., 1969, "La suture", en *Cahiers du Cinéma*

P

PARRA, Alejandro, 2013, "Daryl Bem y el estudio de la precognición en imágenes eróticas", en *El Ojo Crítico*, Nº 71, Internet

PARRET, Herman, 1998, "Kant on Music and the Hierarchy of the Arts", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Internet

PAULIN, Scott d., *The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music*, Internet

PAULUS, Irena, 2000, "Williams Versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31, Nº 2

PECORI, Franco, 1974, *Cine, forma y método*, Barcelona, Gustavo Gili

PELLETERO, Eduardo, 2005, "Deleuze y el teatro de la filosofía", en *Devenires*, vol. 6, Nº 12, Universidad de Lisboa

PEREIRA DOMÍNGUEZ, Carmen, y URPI GUERCIA, Carmen, 2005, "Cine y juventud: una propuesta educativa integral", en *Revista Juventud*

PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004, "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", en *Signa*, Nº 13, UNED

PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004, "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", en *Arbor*

PÉREZ BUSTAMANTE, Leonel, y SALINAS VARELA, Edison, 2007, "Crecimiento urbano y globalización", en *Scripta Nova*, vol. XI, Nº 251

PÉREZ LOZANO, J. Mª, 1968, *Formación cinematográfica*, Barcelona, Juan Flors

PERISIC, Zoran, 1979, *Los dibujos animados. Una guía para aficionados*, Barcelona, Omega

PERKINS, V.F., 1972, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos PIAGET, Jean, e.a., 1982, *Juego y desarrollo*, Barcelona, Grijalbo PIRIE, David, 1977, *El vampiro en el cine*, Madrid, Círculo de Lectores

PITMAN, Walter, 2002, *Louis Applebaum. A Passion for Culture*, Toronto, The Dundry Group

PÖGGELER, Otto, 1998, *Hegels Kritik der Romantik*, München, Wilhelm Fink

POLIONATO, Alicia, 1980, *Cine y comunicación*, México, Trillas

PÖLTNER, Günther, 2003, "La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre la superación de la religión en el arte", en *Thémata, Revista de Filosofía*

PORCILE, Françols, 1995, "Musique françàise de cinéma", en LACOMBE & PORCILE, *Les musiques du cinéma français*

PORTA, A., *Cine, música y aprendizaje significativo*, Internet

PORTALES, Gonzalo, *Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total*, Internet

PORTILLO GARCÍA, Au. de, 2012, "Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas", en *Icono*

PRENDERGAST, Roy M., 1992, *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York, W.W. Norton & Cº

PUJANTE, David, 2013, ""Hölderlin, genio herido por la locura", en *Genio y locura. Lectiras literarias, lecturas psicoanalíticas de una inquietante relación*, Universidad de Valladolid

Q

QUIJANO VALENCIA, Olver, 2005, "Globalización, economía y cultura", en *Lumina*, Nº 5, Universidad de Manizales

QUINTANILLA, Miguel A. (dir.), 1979, *Diccionario de Filosofía Contemporánea*, Salamanca, Sígueme

R

RADIGALES, J., 2005 "El videoclip com a obra d'art total. Sobre Afrika Shox (Leftfield), de Chris Cunningham", en *Trípodos*

RADIGALES, J., y FRAILE PRIETO, T., 2006, "La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión", en *Tripodos*

RAMOS MINUTTI, M., *El inicio de la teoría de los efectos. Hovland y la escuela de Yale*, Internet

RAMSAY, Vachel, 1922, *The Art of the Motion Picture*, New York, MacMillan

RATTALINO, Píero, 1988, *Historia del piano*, Barcelona, Labor

RECK, Hans Ulrich, *Immersive Environments: The Gesamtkunstwerk of the 21st Century?*, Internet

REGUERA, I.G., "*Eisenstein y el montaje de atracciones*", en *Entretanto*

RESZKA, David, *Un repaso a la historia: Dziga Vertov y el cine-ojo*, TAI Blog, Internet

REST, Jaime, 1966, "Shakespeare y la imaginación impersonal", en *Cuadernos del Sur*, año 9, Nº 5

RHEINGOLD, Howard, 2000, *The Virtual Community*, MIT Press

RIBOT I TRAFÍ, N., *Wagner en el cine*, Internet

RICE, John A., 1990, "The Blind Dülon and his Magic Flute", en *Music & Letters*, vol. 71, Nº 1, Ozford University Press

RIESMAN, David, e.a., 1953, *The Lonely* Crowd, New York, Doubleday & Cº

RIFFALDINI RUBINI, Lane, 2011, "La Musica del Cannone. The Role of Verdi and Patriotic Music in the Resorgimento", en *Penn Encore Journal*, Internet

RÍOS ÁLVARO, Koldo, *La música en 'La naranja mecánica'*, Vitoria-Gasteiz, I.E.S Fray Pedro de Urbina

ROBLES LOPEZ, N., "¡Muera la metapsicología!", en *El Aromo*, Nº 28, Internet

RODRÍGUEZ, Primitivo, 2002, “La gran pantalla, ¿viajará en soporte digital?”, en *Nueva Revista*

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R., 2010, “Música clásica y medios de comunicación”, en *Trípodos*

RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando, 2013, *Mervyn LeRoy y Lewis Milestone. Cine de va-iedades vs. de trinchera*, Kindle E-Book

RODRIGUEZ SACRISTAN, Jaime, 1979, “La libertad según Fromm”, en VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía*

ROJAS, Sergio, 2004, “Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)”, en *Revista Musical Chilena*

ROLLAND, Romain, 1955, *Viaje musical al país del pasado*, Buenos Aires, Ricordi

ROSEN, Charles, 1986, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza

ROSENBLUM, Robert, 1986, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus

ROSENGREEN, K.E., y WINDHAL, S., *Media Matter: TV Use in Childhood and Adolescence*, Internet

ROTHA, P., 1939, *Documentary Film*, New York, W.W. Norton & Cº

ROTTER, J.B., 1954, *Social Learning and Clinical Psychology*, New York, Prentice Hall

RUBIO ALCOVER, Javier, 2006, *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Castellón, Universitat Jaume I

RUCH, F.L., y ZIMBARDO, Ph.G., 1976, *Psicología y Vida*, México, Trillas

RUDÉ, George, 1982*, Europa en el Siglo XVIII*, Madrid, Alianza

RUDIN, Ernst, 2003, *Introducción a la terminología de Genette*, Internet

RUIZ MANTILLA, J., *Divos de ayer, divos de hoy*, Internet

S

SADOUL, Georges, *Histoire de l’art du cinema*

SALAZAR, Adolfo, 1991, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid, Alianza

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Carlos, 2009, “El ‘Pentagon-System’ y el ‘Complejo Militar- Industrial’ estadounidense: una aproximación”, en *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*

SANGRO COLÓN, Pedro, 2008, “El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis”, en *Revista de Medicina y Cine*, Nº 4, Universidad de Sālamanca

SANTOS FONTENLA, César, 1978, “Cine musical”, en VARIOS, *El Cine. Enciclopedia deI 7º Arte*

SARMIENTO, G. *Dorfman y Mattelart, lectores del Pato Donald*, Internet

SARRIS, Andrew, “Notes on the *auteur theory* in 1962” en *The Film Artist*

SAULE, Peggy, 2011, *La mimesis cinématographique*, Philo, Internet

SCHAEFFER, Pierre, 2003, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza

SCHAEFFER, Pierre, 2012, *In Search of a Concrete Music*, University of California Press

SCHILLER, Herbert I., 1976, *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, Barcelona, Gustavo Gili

SCHOLES, Percy B., 1972, *The Oxford Companion to Music*, London, Oxford University Press

SCHOLTZ, G., 1996, "Schleiermacher y la música", en *Anuario Filosófico*

SCHOPENHAUER, Arthur, 1996, *Manuscritos berlineses*, Valencia, Pre-Textos

SCHULKIN, Cl., *Nietzsche compositor*, A Panta Rei, Internet

SCRUTON, Roger, 1979, *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana Mª, 2004, 'La música contemporánea en el cine', en *Revista Historia y Comunicación Social*, Madrid, Universidad Complutense

SEIXAS, Manuel, *El inconsciente personal y colectivo de Jung*, Internet

SEL, S., y GASLOLI, L., *A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine" (1913)*, Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Internet

SEOANE, J., 1997, "Aportaciones sociales de la psicología de Hans Eysenck", en *Anales de Psicología*

SHAFER, R. Murray, 1969, *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi

SHAPIRO, Bruce G., 2004, "Hyper-mediated Mimesis: Narrative Cinema and the Illusion of Screen performance", en VARIOS, *The yet Unseen: Rendering Stories*, School of Creative Media, IMT University

SHIFRES, F., 2012, "Más allá de lo sonoro: La música, sus límites y vinculaciones desde una lectura psicológica", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá

SHOSTAKOVICH, Dmitri, 2021, *La música bajo el terror*, Universidad de Zaragoza

SKINNER, B.F., 1977, *Sobre el conductismo*, Barcelona, Fontanella

SLONIMSKY, Nicolás, 2003, *Writings on Music*, Electric Slonimsky Yourke

SMITH, M.B., 1947, "The Personal Setting of Public Opinion: A Study of Attitudes toward Russia, en *Public Opinion Quarterly*, Nº 11, pp. 507-523

SMYTHE, Dallas, W., 1976, "Introducción", en SCHILLER, Herbert I., *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*

SOMMER, Elizabeth, 2017, *Audiovisual Diversity*, Melisa Stiftung

SOROKIN, Pitirim, 1964, *Achaques y manías de la sociología moderna y ciencias afines*, Madrid, Aguilar

SOURIAU, Etienne, 1953, *L'universe filmique*, Paris, Flammarion

SPENGLER, Oswald, 1966, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe

SPOTO, Donald, 1984, *Alfred Hitchcock, el lado oscuro de un genio*, Barcelona, Ultramar

STAATS, A.W., 1968, *Aprendizaje, lenguaje y cognición*. México: Trillas

STEIN, Hanns, *Hanns Eisler. Contra la tontera en la música*, Internet

STENDHAL, 1987, *Vida de Rossini*, Madrid, Aguilar

STERNFELD, Frederick W., 1973, *Music in the Modern Age*, New York, Praeger Publishers

STRAUVEN, Wanda, 2012, *Early Cinema's Touch(able) Screens: from Uncle Josh to Ali Bar- bouyou*, NECSUS, European Journal of Media Studies

STRAUVEN, Wanda (ed.), 2006, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Uni- versity of Amsterdam Press

STRAWINSKY, Igor, 1977, *Poética musical*, Madrid, Taurus

SUÁREZ URTUBEY, Pola, 2007, *Historia de la música*, Buenos Aires, Claridad

T

TAJFEL, H., 1969, "Cognitive aspects of prejudice", en *Journal of Social Issues*

TASCA, Norma (ed.), *Perception et conscience de soi dans les arts et les sciences*, Oporto, Associaçao Portuguesa de Semiótica, Internet

TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian (ed.), 2005, *Eisenstein Redicovered*, New York, Routledge

TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian (ed.), 2005, *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York, Routledge

TERRONE, Enrico, 2012, "Connecting Words: Mimesis in Narrative Cinema", en CURRIE, G., KOTÁTKO, P. y POKORNY, M. (eds.), *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London, College Publications

TERUGGI, Daniel, 2015, "Musique Concrète Today: Its Reach, Evolution of Concepts and Role in Musical Thought", en *Organised Sound*, Cambridge University Press

TESTA, Bart, *Film Theory and Enunciation*, Internet

THOMAS, Tony, 1997, *Music for the Movies*, Beverly Hills, Silman-James

THORNDIKE, Ed.L., 1911, *Animal Intelligence*, New York, Mac-Millan

TIETJENS, Ed., 1977, *Así se hacen películas de dibujos*¸ Barcelona, Parramón

TOCH, Ernst, 1989, *La melodía*, Barcelona, Labor

TOCH, Ernst, 2001, *Elementos constitutivos de la música*, Barcelona, Idea Books

TOLSTOI, L., *¿Qué es el arte*?, Internet

TORÁ, Enrique, 1980, "Psicosemiótica de la imagen televisiva", en VARIOS, *Documento Didáctico Nº 2 (TV - Vídeo)*

TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius, 1827, *Aesthetik*, Berlin, Maurersche Buchhandlung

TRUFFAUT, François, 1953, *A Certain Tendency in French Cinema*, Internet

TSIVIAN, Y., 2005, *Early Cinema in Russia and it's Cultural Reception*, London, Routledge

TUDELA SANCHO, Antonio, 2003, "Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo", en *Revista de Filosofía*

TUDOR, Andrew, 1975, *Cine y Comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili

TYLOR, Ed. B., 1877, "Mr. Spencer's Principles of Sociology", en *Mind*

V

VALLS GORINA, Ramón, y PADROL, Joan, 1990, *Música y Cine*, Barcelona, Ultramar

VANCSA, Max, *Geschichte der Programmmusik*, Internet

VANDERHOUWE, Jan, *Verdi, Wagner y el espíritu de 1848*, Danza Ballet, Internet

VARIOS, *El cine como recurso didáctico*, INTEF

VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y Pedagogía*, Madrid, Sedmay-Lidis

VARIOS, *Estetica della Musica classica e contemporánea* (Blog)

VARIOS, *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, Barcelona, Labor

VARIOS, *Fichero Musical*, Barcelona, Daimon

VARIOS, *Hacia la intetextualidad en el cine español*, Internet

VARIOS, *Influencia y cambio de actitud* (fotocopia)

VARIOS, *Los géneros periodísticos en televisión*, ABC News

VARIOS, 1967, *Enciclopedia de la Música*, Barcelona, Salvat

VARIOS, 1969, *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón

VARIOS, 1972, *Historia General de la Música*, Madrid, Istmo

VARIOS, 1973, *Imagen y comunicación*, Valencia, Fernando Torres

VARIOS, 1973, *La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras*, Barcelona, Planeta

VARIOS, 1975, *Psychanalyse et cinema*, Communications Nº 23

VARIOS, 1977-78, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía*, Madrid, Sedmay-Lidis

VARIOS, 1978, *El Cine. Enciclopedia del 7º Arte*, Barcelona, Salvat

VARIOS, 1980, *Documento Didáctico Nº 2 (TV - Vídeo)*, Universidad de Barcelona

VARIOS, 1981, *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta

VARIOS, 1983, *Historia de la Música Clásica*, Barcelona, Planeta

VARIOS, 1985, *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili

VARIOS, 1987, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos

VARIOS, 1992, *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus

VARIOS, 1995, *Baseline's Encyclopedia of Film*, Microsoft CD-ROM 'Cinemania 95'

VARIOS, 1995, *Corel All-Movie Guide*, CD-ROM

VARIOS, 1996, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor

VARIOS, 1996, *Funk & Wagnalls New Encyclopedia*, Softkey CD-ROM 'Infopedía 2.0'

VARIOS, 1996, *Webster's New Biographlcal Dictionary*, Softkey CD-ROM 'lnfopedia 2.0'

VARIOS, 1997, *Cinebook's Motion Picture Guíde Review*, Microsoft CD-ROM 'Cinemania 97'

VARIOS, 1997, *Katz's FiIm Encyclopedia*, Microsoft CD-ROM 'Cinemania-97'

VARIOS, 2004, *The yet Unseen: Rendering Stories*, School of Creative Media, IMT University

VARIOS, *Visiones del Liberalismo*

VÁSQUEZ, R., *La música popular tradicional en el cine venezolano de la década de los noventa*, Internet

VELILLA, Carlos, "Notas biográficas", en TOLSTOI, L., *¿Qué es el arte*?

VERDEAU-PAILLÉS, Jacqueline, 1977-78, "Psicología y música", en VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía*

VERNET, M. 1985, "Figures de l'absence 2: la voix off", en *Iris*

VERNET, M. 1986, "Le personnage de film", en *Iris* VERNET, M. 1983, "Le regard à la caméra", en *Iris*

VERTOV, Dziga, 1922, *El cine ojo y el cine verdad*, Internet

VIDELA ZAVALA, Fabién, 2019, "La dimension teatral de Gilles Deleuze", en *Resonancias*, Internet

VIDURA, Jorge, y SOLANO NIVAR, Dana, 2020, *Shostakovich. Música y política*, Palma de Mayorca, Conservatori Superior de Música de les Illes Baleares

VILLAR, Andrés, *The* Gesamtkunsthaus*: Music in 'À rebours'*, Internet

Von SCHILLER, Friedrich 1957, *Über naive und sentimentalische Dichtung (1795)*, Stuttgart, Reclam

Von SCHLEGEL, Friedrich, 1987, "Fragmentos del Athenaum (1798)", en VARIOS, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*

W

WAGNER, Victor, 1926, "Scoring a Motion Picture", en *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*

WALLIN, Erik, y BERG, Gunnar, 1983, "Organizational Development in Schools or Developing the School as an Organization", en *Scandinavian Journal of Educational Research*

WALLON, H., 1953, "L'acte perceptif et le cinema", en *Revue Internationale de Filmologie*

WALTON, Kendall L., 1990, *Mimesis as Make-Believer*, New York, Harvard University Press

WARWICK, Guy, 2008, "La revolución de Loja en julio de 1861. La conspiración de los carbonarios y la democracia en la España Moderna", en VARIOS, *Visiones del Liberalismo*

WESTIN, Av, 1982, *Newswatch: how TV Decides the News*, new York, Simon & Schuster

WHITE, D.M., 1950, "The 'Gate Keeper':A Case Study in the Selection of News", en *Journalism & Mass Communication*, Vol. 27, Nº 4

WITHALM, Gloria, 2000, "You Turned off the full Movie – Types of Self-reflexive Dis- course in Films", en TASCA, Norma (ed.), *Perception et conscience de soi dans les arts et les sciences*

WOLLEN, Peter, 1997, "The Auteur Theory", en *Signs and Meaning in the Cinema*, British Film Institute

WOLLENBERG, H.H., 1947, *Anatomy of the Film*, London, Marsals Publications

WOOLF, Virginia, 2003, *El cine y la realidad*, Málaga, El Litoral

Y

YANPOLSKY, Mikhail, 2005, "Mimesis in Eisenstein", en TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge

YOUNGBLOOD, Gene, 1970, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Cº

Z

ZIZEK, Slavoj, 2010, "Why is Wagner worth Saving?", en *Journal of Philosophy & Scripture*, vol. 7, I